I 2793.

1
1984
ANUL XXXII. IAN.—MART.

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXII

1 ianuarie martie 1984

Director fondator:

G. Călinescu

În acest număr:

- ALEXANDRU MACEDONSKI sau *«extazul ascensional»*
- *«În marea trecere»* — NICHITA STĂNESCU
- HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU și GUY DE MAUPASSANT
- I. CREANGĂ: o *«anecdotă»* necunoscută
- Pseudojurnal: Emil CIORAN
- Leonid DIMOV — *De ce scriu? În ce cred?*
- Mărturisiri intime: HOFMANNSTHAL
- În foileton: Mircea ELIADE — *Teza de doctorat* (V)

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" al Universității din București

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1 IUL. 2011

- IUL. 2005

Revista

de istorie

şi teorie

LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida

ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial :

Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Str. Frumoasă, nr. 26, Bucureşti, of. poştal 12.*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : *50.79.60*

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

I 2793

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

2022

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

Anul XXXII, Nr. 1, Ianuarie — Martie 1984

Sumar

3 **Istoria națională și istoria literară** (Ștefan PASCU)
7 C. A. ROSETTI : **«împuterniciți de plăcerea de-a fi liberi»**
9 NICHITA STĂNESCU : **Dimensiunea patriotică a poeziei**

REPERE FUNDAMENTALE

10 *Confesiunea — între document și ficțiune* (Const. CIOPRAGA)
13 *Al. Macedonski sau «extazul ascensional»* (Elena TACCIU)
17 Eminesciana : *Regimul diurn și nocturn* (Ioan HOLBAN) ; *Metaforă și istorie* (Gh. CEAUȘESCU) ; *Imaginea interioară* (Mircea CĂRTĂRESCU)
29 *Timpul lăuntric la Rebreanu* — II (Ov. S. CROHMĂLNICEANU)
35 *Marin Preda — paradoxul despre actor* — II (Monica SPIRIDON)

POETICA

39 *Compararea literară și substratul mental al culturii* (Al. DUȚU)
44 *Poietică și pragmatică — o tentativă de articulare* (Irina MAVRODIN)

ANCHETA NOASTRĂ

49 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspunde Leonid DIMOV)

«ÎN MAREA TRECERE»

NICHITA STĂNESCU
51 *Frumosul elf* (Însemnări de Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)
52 *«Parcă trece Eminescu...» ; «...dimensia fantastică și genială...» ; «O pildă pentru toți...» ; «eternul adolescent» ; «o acribie a semanticii»* — texte inedite (adnotate de Radu FELIX și Tania RADU)

OGLINZI PARALELE

57 *Înțeleptul rătăcitor în literaturile sud-est europene* (Mircea MUTHU)
62 *Le Baroque ou les dilemmes d'un style* — II (Dim. PĂCURARIU)
66 *Hortensia Papadat-Bengescu și Guy de Maupassant* (Roxana SORESCU)
70 PETRU CARAMAN : *Un motiv alegoric în folclorul românesc și în cel polonez* — IV (Stabilirea textului : Iordan DATCU)
74 *Hofmannsthal în conștiința românească* (I. OPRIȘAN)
79 HUGO VON HOFMANNSTHAL : *«Mi-e greu să vă povestesc despre mine»*

35920.

CONFESIUNI LITERARE

82 Anton DUMITRIU : *«Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște istoria și destinul»* — III (Interviu realizat de Ileana CORBEA)
86 N. STEINHARDT : *«Parcă ar fi fost ieri...»*

IPOTEZE

89 *Un manuscris literar și mai multe enigme* (Stancu ILIN)
91 [ION CREANGĂ] : *Mare lucru e blagoslovenia Domnului* — anecdotă
93 Puncte de vedere : Iorgu IORDAN și D. MURĂRAȘU
93 *Între* «Scrisoarea I» *și* «Zohar»... (Zevin RUSU)

PROFIL CONTEMPORAN

98 *Jocul măștilor în dramaturgia lui D. R. Popescu* (Andreea VLĂDESCU-LUPU)
102 *Solitarul Sabato* (Norman MANEA)
107 Michel BUTOR : *Itinerar spiritual* — IV (Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

RESTITUIRI

112 *Pagini regăsite din «jurnalul» lui C. A. Rosetti* (Marin BUCUR)
113 *Mateiu I. Caragiale — labirintul copilăriei* (Barbu CIOCULESCU)
116 *Recurs la «dosarul»* Scrinului negru — III (Pavel ȚUGUI)
120 *Emil Cioran sau mirajul constant al «disperării»* (Nicolae FLORESCU)
121 Emil CIORAN : *[Pseudojurnal*, 1933—1940].

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

126 *O dinastie lirică : Văcărești* (Comentariu și antologie de Marin SORESCU)

CRONICA EDIȚIILOR

133 În dezbatere : *«Istoria...»* călinesciană (Opinii de Al. ROSETTI și Al. PIRU)
134 Mihai Eminescu, *Economia națională* (D. VATAMANIUC)
136 *Probleme ale editării clasicilor* (Șerban CIOCULESCU și Z. ORNEA)

MATERIAL DOCUMENTAR

139 *Alte pagini din «corespondența» lui M. Sebastian* (Dorina GRĂSOIU)
145 *M. Eliade — completări și rectificări biografice* (C. POPESCU—CADEM)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

149 I Cărți : Petru Rezuș, *Mihai Eminescu* (Al. MELIAN) ; George Mirea, *Junimea — implicații lingvistice* (George GANĂ) ; Iordan Datcu, *Dicționarul folcloriștilor*, vol. II (Adrian FOCHI) ; Georges Cioranesco, *La mission de Stanislas Belanger dans l'Empire Ottoman* (Adrian MARINO).
155 II Reviste : *Vatra* (Dan C. MIHĂILESCU) ; *Colóquio / Letras* (Francisca IOVA)

BREVIAR

159 **La închiderea ediției :** «Bucuriile» lui Eudoxiu (ARISTARC)

ÎN FOILETON

161 Mircea ELIADE : *Teza de doctorat* — V (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)

«Marii scriitori români au dat țării nu numai minunate opere literare, ci s-au manifestat, totodată, activ și în viața social-politică, făcînd dovada devotamentului față de patrie și popor, a sentimentelor de profund patriotism care i-a însuflețit. Receptivi la problemele majore ale epocii, scriitorii au înfățișat în creațiile lor tradițiile glorioase de luptă ale poporului român pentru apărarea ființei naționale, pentru independență și realizarea multiseculariului ideal al Unirii, pentru dreptate socială și națională, situîndu-se, prin scrisul lor, alături de popor în împlinirea năzuințelor și aspirațiilor sale celor mai înalte.»

NICOLAE CEAUȘESCU

ISTORIA NAȚIONALĂ ȘI ISTORIA LITERARĂ

Dacă este adevărat — și fără nici o îndoială este cu totul adevărat — că istoria reprezintă *«cartea de căpătîi a unei națiii»*, atunci istoria literară, ca reflectare a cugetului și simțirilor unei părți a națiunii și a unei părți foarte însemnate a scriitorilor, populari și intelectuali, face parte organică din istorie. Ca și istoriei, asemenea și istoriei literare îi sînt proprii unele trăsături esențiale, fundamentale : caracterul temporal și spațial. Fenomenul istoric și, în aceeași măsură, fenomenul istoric literar nu se înțeleg și nu-și pot afirma semnificația și însemnătatea decît în condițiile concrete de timp și de loc. Extrase din aceste condiții, fenomenul istoric și fenomenul istoric literar pot părea, unora, și interesante și frumoase, dar dacă nu reflectă realitatea și idealurile unui anume loc și ale unui anume timp, adică ale unei societăți dintr-un timp istoric și dintr-un loc geografic, fenomenul istoric și fenomenul istoric literar sînt lipsite de grăuntele de aur al mesajului generat de marile probleme ale societății și de tot atît de prețiosul nutriment așteptat de societate.

În cazul istoriei noastre naționale și al istoriei literare românești intercondiționarea este organică, integrală. Realitate pe deplin explicabilă, întrucît scriitorii noștri, populari și culți, adevărații scriitori, cei ce și-au cinstit harul și și-au onorat chemarea, identificîndu-se cu idealurile și aspirațiile înalte ale făuritorului istoriei, poporul român, au fost cei dintîi ce au simțit bătăile inimii și înaripareа minții spre mai bine a acestuia, adică a celor ce au luptat și s-au jertfit pe altarul libertății

și dreptății, al independenței și unității — impresionantele coloane de susținere ale istoriei dramatice, dar eroice, a neamului nostru.

«Poporul român se mîndrește pe drept cuvînt — sublinia Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU — *cu tradițiile progresiste, patriotice ale culturii noastre. Istoria luptei maselor populare pentru păstrarea ființei naționale, pentru neatîrnare, pentru libertate și dreptate socială, pentru o viață mai bună, a consacrat pentru vecie numele multor cărturari, luminați, clarvăzători. Viața și activitatea celor mai de seamă oameni de cultură din trecut sînt străbătute ca de un fir roșu de dragoste și devotament față de popor și patrie, de dorința arzătoare de a sluji idealurile celor mulți, de un înălțător spirit de jertfă pentru cauza libertății naționale și sociale. Ei și-au făcut o datorie de onoare din a înfățișa lumii virtuțile poporului român, noblețea sa spirituală, modestia, hărnicia, umanismul ce l-au caracterizat întotdeauna, dorul de libertate și dreptate. Creația acestor scriitori va dăinui, rămînînd întotdeauna unul din cele mai luminoase capitole ale culturii noastre naționale».*

Nu puteau lipsi, și n-au lipsit, de aceea, scriitorii români de la datoria lor sacră de a sprijini prin gîndul și fapta lor, de a cinsti prin scrisul lor marile evenimente, *adevăratele* evenimente istorice naționale. Între care strălucesc, cu putere, cele două Uniri : «Unirea cea Mică», de la 1859, și «Unirea cea Mare», din 1918.

Atît de mare și puternică era voința de unire a poporului român, încît diplomații celor 7 puteri europene, întruniți în Conferința de la Viena mai întîi, la Congresul de la Paris în 1856, după sfîrșitul războiului Crimeii, au fost nevoiți să se ocupe de problema Unirii Principatelor Române.

În aceste împrejurări, Vasile Alecsandri scrie *Hora Unirii*, *«compoziție entuziastă, directă și simplă, fără umbră de reticență regionalistă»*, cum o caracterizează G. Călinescu.

Masele populare își intensifică și mai mult lupta pentru realizarea Unirii. Se înființează comitete unioniste peste tot : la Iași și la București, în celelalte orașe, tîrguri și sate moldovene și muntene. Peste tot se cerea neîntîrziat Unirea. Cuprins de asemenea entuziasm, Cezar Bolliac scrie poezia *La România*, anunțînd Unirea Principatelor, cerînd să *«fie una România și tot fiul ei român»*. Înflăcăratul Gheorghe Sion, în *Marșul Unirii*, în cuvinte de îmbărbătare se adresa românilor : *«Cereți Unirea / Și înfrățirea / Țărilor noastre, bravii mei frați ! / Soarta română / Vă stă în mînă ; / Unirea, dară, cerînd, strigați !»*. Vasile Alecsandri, încă o dată chema poporul la Unirea *«scrisă-n inimi cu foc ceresc»*, chema pe toți *«cei cu inimă română»*, moldoveni, munteni și ardeleni să dea *«mînă cu mînă»*, pentru a *«învîrti hora frăției, pe pămîntul României»*. Iar Mihail Kogălniceanu, la rîndul său, cerea tuturora să asculte inima poporului nostru, să asculte glasul și interesul nației noastre, *«care ne strigă neîncetat : unire și unire»*.

A fost o dovadă de înalt patriotism alegerea, la 5 ianuarie 1859, ca domn al Moldovei, cu unanimitate de voturi, a colonelului Alexandru Ioan Cuza, cunoscut ca om apropiat de popor și ca bun patriot, încă din 1848. Prin jurămîntul depus în fața Adunării, noul domn se lega să respecte *«cu sfințenie drepturile și interesele patriei»*, să privegheze *«la respectarea legilor pentru toți și în toate»*, avînd în fața ochilor doar *«binele și fericirea națiunii române»*. Cu acest prilej Mihail Kogălniceanu, unul din arhitecții principali ai Unirii și ai României moderne, a rostit noului domn o urare de mare frumusețe și simțire, cu care s-ar mîndri orice scriitor patriot : *«O Doamne ! Mare și frumoasă îți este misiunea... Fii dar omul epocii ; fă ca legea să înlocuiască arbitrarul ; fă ca legea să fie tare, iar tu, Măria Ta, ca domn fii bun și blînd ; fii bun mai ales cu aceia pentru care mai toți domnii au fost nepă-*

sători sau răi... Fă, dar, ca domnia ta să fie cu totul de pace și de dreptate; împacă patimile și urile dintre noi și reintrodu în mijlocul nostru strămoșeasca frăție. Fii simplu. Măria Ta, fii bun, fii domn cetățean; urechea ta să fie pururea deschisă la adevăr și închisă la minciună și lingușire».

Omul nou la vremuri nouă, care a fost alesul Moldovei, Alexandru Ioan Cuza, era socotit și de masele populare din Țara Românească cel mai potrivit a le fi și lor domn. Pentru a înfrînge manevrele boierimii conservatoare și a sprijini pe cei nehotărîți, poporul este prezent la datorie. La ivirea zorilor, în ziua de 24 ianuarie 1859, pe Dealul Mitropoliei din București, locul de întrunire a Adunării Elective, ca și pe cîmpia Filaretului, mai multe mii de țărani și orășeni așteptau în liniște, dar hotărîți, să intervină în caz de nevoie. Pînă spre prînz numărul lor crescuse la vreo 30.000 de oameni. Pagini de literatură de superioară calitate pot fi socotite însemnările lui N. Orășanu din acele memorabile zile: *«Poporul, o mare vie, ale cărui valuri abea se puteau mișca și care amenința să năvălească pe uși și pe ferestre în Cameră ca să-și susție drepturile și principiul său».* În asemenea condiții, la București, ca și la Iași, alesul țării, cu unanimitatea voturilor și de data aceasta, a fost același Alexandru Ioan Cuza. Vasile Boierescu, în cuvîntul său, socotea acea zi drept *«cea mai mare ce au văzut românii în analele istoriei»*, actul săvîrșit dovedind un patriotism atît de mare, *«cum rar se pot vedea exemple la națiunile cele mai civilizate ale Europei».*

Cuprins de entuziasmul general, poetul G. Tăutu, în versuri inspirate, imortalizează istoricul eveniment: *«O, Românie, frumoasă țară! / Te pregătește de sărbători, / În alb te-mbracă, ca o fecioară / Pe cap îți pune cununi de flori».*

«Unirea cea Mică» a însemnat una din cele mai puternice, mai importante și mai frumoase coloane de susținere a edificiului național. Fără Unirea Principatelor și crearea României moderne n-ar fi fost posibilă Independența României, iar fără independență n-ar fi fost cu putință «Unirea cea Mare», care a însemnat întrunirea în aceeași casă a tuturor pămînturilor românești și a tuturor celor ce le locuiau, le înfrumusețau și le înnobilau.

«Mărita Adunare Națională» de la Alba Iulia, din 1 decembrie 1918, a însemnat și apoteoza frumuseților artistice de care s-a învrednicit scrisul românesc în acele clipe istorice. De la *Apelul* și *Programul* Adunării, pînă la emoționantele și neîntrecutele în calități literare înfățișări ale celei mai importante manifestații din istoria poporului român. *«Locul cel mai istoric al neamului vă așteaptă cu brațele deschise. Veniți, deci, să-l atingeți cu pasul vostru, ca să simțiți fiorul ce l-a mișcat odată pe marele voievod cu nume de arhanghel, pe martirii Horea, Cloșca și Crișan, pe craiul munților Avram Iancu și pe toți care au început și lucrat la realizarea visului de veacuri, pe care noi cei de astăzi îi vedem și-i salutăm ca pe răsăritul cel mai strălucit a celei mai senine zile a neamului românesc».* Iar Valeriu Branițe își înmoaie condeiul în cerneala fericirii pentru a ne transmite frumusețea inimilor și cugetelor curate, aducîndu-ne aminte *«cîte lacrimi s-au vărsat, cîte inimi s-au sfîrșit, cîte lovituri și dureri au îndurat»* românii pînă la împlinirea neasemuitului vis. Nu putea lipsi poetul, ce n-a lipsit de la nici un praznic național de cînd a început să mînuiască condeiul spre cinstirea lor, Petre Dulfu, care înfățișează pe cît de veridic pe atît de emoționant impresionantul tablou al sosirii mulțimilor la Alba Iulia, spre care se îndreptau *«în valuri-valuri»* toți românii: *«Cu-același gînd la drum porniți / Tot curg mereu, din patru unghiuri... / Venit-au cîtă frunză-n codru / Și alții tot mai vin cu zor / Ei au venit să spună lumii... / Că li s-a dat și lor s-ajungă / Această zi de praznic sfînt / Cînd nu mai e român în lanțuri / Cînd slobozi toți... și una sînt».* Un adevărat imn de slavă, izvorît din preaplinul inimii sale

sensibile, închina socialistul Ilie Cristea, din Brașov, Unirii, *«Stea dulce și fermecătoare»*, căreia-i cunoștea acum taina ; iar cei cărora le aducea solia erau pregătiți pentru primirea ei, deoarece cuprindea *«cu razele ei alinătoare de dureri pe toți cei ce au suferit»* ; de aceea venirea ei însemna *«sărbătoarea tuturor celor asupriți»*.

Și, totuși, spre regretul celor îndreptățiți să regrete și spre nemulțumirea celor îndreptățiți a fi nemulțumiți, încă nu s-a realizat poemul, în versuri sau în proză, marele poem, prin frumusețe a imaginilor și prin vibrație emoțională, vrednic de măreția înfăptuirii. Și n-au lipsit scriitorii talentați, martori oculari și destoinici părtași la glorioasa împlinire. Sau alții care, trăind măreția istoricei fapte prin pătrunderea minții și bătăile inimii, sînt chemați a oferi poporului român un asemenea prețios dar cultural, datori permanent să asculte îndemnul Secretarului General al Partidului, Președintele țării, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, anume *«ca arta și literatura să fie puse în slujba poporului, să se scrie și să se creeze pentru clasa muncitoare, pentru țărănime, pentru intelectualitate, pentru toți oamenii muncii»*. Toți oamenii muncii așteaptă, cu îndreptățită încredere, opera care să îmbogățească nu numai patrimoniul literar, ci deopotrivă și istoria națională !

Dar nu este mai puțin adevărat că această Operă a prezentului românesc, sumă a capacităților creatoare naționale, nu poate să apară decît într-un context foarte complex și atent pregătit de critica și, în special, de istoria literară, disciplina care beneficiază la ora de față de un excelent potențial uman și material, de specialiști și editori competenți și de un climat politic și profesional generos. Istoriei literare îi revine sarcina de a pune la îndemîna creatorilor și a publicului larg cele mai valoroase și mai dense — ca mesaj istoric, cultural, patriotic — texte ale trecutului, editate și comentate din perspectiva timpului nostru ; numai avînd un astfel de cadru larg, numai pe bazele acestei vaste și adecvate cunoașteri a operei înaintașilor, aplicate, ferm și nuanțat totodată, fondului peren istorico-literar, se pot crea premisele, se pot deschide orizonturile fecunde ale artei contemporane.

Acad. Ștefan PASCU

C. A. ROSETTI : «...împuterniciți de plăcerea de-a fi liberi» *

Călătoria pe Dunăre în ghimie – octombrie 1848

Miercuri 6/18 oct. [1848]

Ieri a stătut, pe la 5,35 ne-au dat foc. Brăti[anu] și Bălcescu găsiră un sătean român și vorbi[ră] cu dînsul, întrebîndu-l cîți români sînt în satul acesta și alte asemenea și [în] satele învecinate.

Aveam un fel de durere, deși plecați și doream a vorbi, n-am putut.

Ei urmară vorba și veni un matelot c-un lemn și-ncepu a bate cu cea mai mare cruzime pe bietul sătean. Avea și o copilă ca de cinci ani de mînă. Tremuram de frică să nu-i spargă capu copilei înturbată cu loviri. Săteanu se ferea și să-ncovoia la atîtea loviri și nu zicea nici o vorbă. Era un român obicinuit pentru dînsu, iar copila țipa. Și țipetul ei în loc să-l moaie, el da și mai tare — apoi amenință cu fuga pe Brătianu și-i dete și o ferătură.

Mi să-nchide inima de-tristare și acest minut a fost destul să mă facă să [nu] mă căiesc, cît voi trăi, ca să gonesc hoarda aceasta de barbari de pe pămîntul românesc. M-am întristat văzînd că mai din toți ai noștri lipsește focul cel sacru.

Seara mîncarăm și intrarăm în temniță, unde este un conte d-al lu Koffman. Dar adormiră toți. Sufeream foarte și iubeam pe soția mea mai mult decît totdeauna. O doream, o chemam, o strîngeam în brațe și inima să strîngea văzînd [în] brațulu-mi decît... am mai ieșit afară — <luna era> stelele luceau și să oglindeau în apă. M-am întristat iarăși foarte văzînd că am pierdut cu totul pîrghia ce era-n mine în focul ce-am cîștigat cu mergerea-n Franța și cu studia cea etrangă a grămaticii. Negreșit că aceasta este rezultatu păcatului că am plecat, sfîșiind inima mamii. Copii ! Copii ! nu vă mîhniți mamele, căci vă blestemă Dumnezeu.

Astăzi m-am sculat, am băut un pahar, am ieșit puțin afară și trist mă coborîi și scrisei aceste rînduri. Răbdarea a-nceput să mă lase, mai vîrtos pe Voinescu și pe mine.

7, joi

Am ajuns la Rodovet, unde ne-a oprit. Speranța cea mai mare locuiește în inimile prizonierilor. Ea este atît de mare încît într-o frunză, într-o suflare de vînt el vede un ajutor, o scăpare.

---

* Text stabilit de Marin BUCUR. Vezi comentariul istorico-literar la p. 112.

Ne-a chemat jos și ne-a luat un... numele, și ne-a cerut ca să mergem ajutor, dar numai Franția, zise — *qui touche le sol, ce prisonnier est libre.*

Ne țin pe apă pînă astăzi la 10 ș-apoi plecarăm. Acolo stînd, trecu iar piroscavul de la deal. Pe dînsul era Grant și-mi arătă o scrisoare a ei. *Pauvre femme.* Tu scrii, dar în deșert, căci soțul tău trebuie să sufere toate privațiile, toate durerile pe pămînt.

16/22 oct. Duminecă

Niciodată cale mai penibilă nu a stat. De cîte 4 și 5 ori pe zi puneau șaica pe nisip și să chinuiau, astfel încît de multe ori credeam că și ei au complotat și de aceea i-a trimis cu noi.

Cînd trecurăm podul lu Traian, un stîlp din apă ne opri barca. Simțirăm un fel de bucurie, căci îmi părea că văz ruina lui Traian înălțîndu-se și voind să ne scape, ca să urmăm înainte. Ne învîrtirăm și apoi scăparăm, mai merserăm pînă-n dreptu Turnului Severin și stătu pe nisip. Ne deteră jos și umblarăm ca vrun ceas, apoi ne aduse iarăși în barcă cu oarecare ordine. Dar muream de foame și nu aveam nimic. Ajunserăm în sfîrșit la Fetișlan (sătenii n-a vrut să dea boii, dar i-a pus și-a tras ei barca). Golescu ne trimise pîine și mîncarăm cu ceapă, și cu acele unire (?) o grea noapte trecu.

Ca o noapte (?) după astfel de hrană, dimineața astăzi la 7 1/2 ne deteră pe uscat și ne aduse în cazarmă cu bună escortă și pază.

15/27 oct.

Merserăm în sus și soția mea întovărășită de Rosenthal urma drumul pe mal; stăturăm la un cordon, ne deterăm pe mal și vorbeam cu dînsa, cînd sosește un turc și zice că este ordin să ne-nturnăm la Orșova.

Atunci afară de Aristias, toți fură de părere a se opune și întrebuințarăm aurul ca să cumpărăm pe turci și pe omul carantinei ce era cu noi. Urmarăm dar pe jos drumul nostru și peste 3 ore ajunserăm la un sat <Moldar> Spinit, unde ne crezurăm destul de tari ca să trimitem pe turci napoi. Comandantul ne ajută și el văzîndu-ne pașaporturile și zicînd turcilor că ei neavînd, nu pot continua. Dupe multe discuții și frămîntări plecarăm la 3 dupe miezul nopții pe căruțe și <gustarăm> nu simțeam trudele drumului ș-ale nesomnului pentru că eram împuterniciți de plăcerea de-a fi liberi și temerea a nu fi goniți dupe urmă.

(B.C.S. Achiziții. Așezămîntul N. Bălcescu, 146/657)

DIMENSIUNEA PATRIOTICĂ A POEZIEI

A vorbi despre poezia patriotică, pentru un poet român, este un lucru fundamental : aș mărturisi că este o confesiune. Nimic nu este mai sfînt, mai drept, mai cinstit și mai constructiv pentru un poet decît ardoarea discretă a cîntecului și a verbului său în care vorbește despre măreția celor din care se trage el însuși, despre măreția acestui pămînt transformat în verb prin poezie.

Ceea ce mă indignează uneori, ceea ce îmi suferă și îmi nesuferă nervul optic este vederea dizgrațioasă a acelor adeziuni false, stupide și minimalizatoare ale măreției limbii române. Nimic nu este mai patriotic, de la capul și începătura noastră, decît Mihai Eminescu, tînăr fiind și rostind în cuvinte tinerești «*Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie !*» De ce ne cutremură pînă în ziua de astăzi aceste versuri prin impecabila lor cinste, prin memorabila lor spunere adolescentă ! ?

Majoritar, orice poet român a vorbit și vorbește despre taina țării lui. Au apărut însă în jurul acestor poeți adevărați un fel de plosnițe, un fel de gîngănii, un fel de țințari care fac un soi de optimism dizgrațios, un soi de zîmbet transformat în rînjet, luînd numele patriei în deșert. Bineînțeles că orice om de bun simț îi repudiază pe acești cascadori ai amorului de patrie. Numai țăranul român, numai muncitorul român și cei pe care ei îi nasc, intelectualii români, sînt cei care au dreptul de a se rosti despre patrie.

A-ți iubi patria, trebuie să binemeriți a ți-o iubi ! Nu orice mijlocitor poate să iubească o patrie. Mai întîi trebuie să faci cărămida, după aceea zidul, după aceea locul ferestrei. Cînd ai făcut fereastra, asta înseamnă că ai făcut mai înainte zidul. Numai cel care a făcut zidul are dreptul de a privi prin fereastră.

Păsările pleșuve ale nimănuia repede se sting, dar ele distrubă munca și calmul valorii adevărate, uneori. E adevărat că, cercetarea în poezie, ca și în știință, ca și în lucrările mai profunde ale pămîntului sînt îndreptățiri ale sufletului uman. Dar această cercetare niciodată nu trebuie, și nu are voie, și va fi izgonită, cînd ea se substituie muncii depuse.

A-ți iubi patria înseamnă a ți-o clădi cu propria ta viață.

A iubi limba română înseamnă a gîndi în limba română, a tăcea în limba română, a plînge în limba română și a rîde în limba română. Ea nu se trage din nici un fel de dicționare. Ea se trage din cei care au murit ca să ne nască pe noi.

Nichita Stănescu

REPERE FUNDAMENTALE

CONFESIUNEA – ÎNTRE DOCUMENT ȘI FICȚIUNE

Const. CIOPRAGA

Fiecare, de la o anumită vîrstă în sus, se simte îndreptățit să vorbească de «romanul vieții sale», însă cîte din astfel de «romane» interesează realmente ? ! Ca replică la o memorialistă excesiv egocentrică, transformată în *roman personal*, originalul André Malraux lansa în 1967 formula de *Antimemorii*, avertizînd astfel că nu intenționa să-și istorisească viața, ci să pună întrebări fundamentale. Altfel spus, — să reflecteze despre oameni și *«semnificația lumii...»*. Indiferent de nuanță, de la nepretențioasele amintiri sau pagini de jurnal pînă la mai prestigioasele memorii, unele dintre acestea au șansa de a deveni documente, căci, fragmente ale unei vremi, fixate prin intermediul unei personalități, — ele păstrează ceva din pulsul realităților cotidiene, o doză de autenticitate care, în operele declarate istorice, se pulverizează. În măsura în care transmit informații și în același timp atitudini, ele întregesc profilul umanității, constituindu-se în veritabile instrumente de meditație. Ne place să intrăm în fluxul unor asemenea *vieți*, — centrate pe afirmarea plenară a Omului — cu sentimentul că orice depășire a limitelor e un triumf asupra eternei condiții umane ; de aici, tulburătoarea forță iradiantă emanînd din confesiunile unor artiști sau creatori în știință !... *«Amintirile* — dezvăluia Arghezi într-o confesiune, *Dintr-un foișor — sînt de considerat în scris : verbale, devin anecdote»*... Senectutea e a memoriilor, care, potrivit opticii argheziene, *«rectifică timpul și evenimentele antipatice»*... Însă departajările de acest fel sînt labile, oricum discutabile.

1. Vorbind de biografia popoarelor, istoria însăși începe cu verificarea memoriei, lăsînd pe seama mitului laturile neverificabile. De la marii cronicari moldoveni pînă la Sadoveanu și Blaga memoria trecutului n-a făcut decît să stimuleze o literatură de tip confesiv, încît se poate spune că purtăm confesiunea în sînge ; însă a reconstitui, a evoca, e a te găsi la un pas de mit, știut fiind că orice invocare a timpului pierdut implică adaosul liric al unui prezent care colorează și modifică. Prin urmare, oricît de obiectiv, oricît își ia anumite *distanțe*, cel care-și amintește — memorialist sau autor de confesiuni — balansează de regulă între *«tonul elegiac și tonul picaresc»* (Jean Starobinski), prin «picaresc» înțelegînd limbajul cuiva care, învingînd obstacolele, își rememorează, de pe culme, anii de deziluzii și încercări. În ciuda jovialității continue, Creangă al *Amintirilor* e discret elegiac *(«Doamne, frumos era pe atunci...»)*, pe cînd la N. Iorga, cel din *O viață de om — Așa cum a fost*, frapant e tonul de satisfacție morală urmînd *luptei*, de unde acea plenitudine a conștiinței de sine frizînd orgoliul. Fapt de domeniul evidenței, în ultimele decenii, noțiunea de memorialistică s-a lărgit neîncetat, încît, printr-o alunecare de funcții, pagini diferite ca timbru, unificate prin dimensiunea confesivă, se încorporează literaturii de revelații.

Forțînd oarecum nota, să concedem că nu numai jurnalele intime dar și corespondența se înglobează, în cele din urmă, memorialisticii. De la foarte productivul Voltaire au rămas nu mai puțin de două sute zece mii de scrisori ! Epistolele din tinerețe ale lui Arghezi au fost publicate de Barbu Cioculescu într-un volum intitulat sugestiv : *Autoportret prin corespondență*. Grecul Nikos Ka-

zantzakis se revelă, la rîndul său, în *O viață în scrisori*. Unele jurnale intime sînt, în esență, un fel de scrisori neexpediate... În jurnalul lui Saint-Simon (o sută șaptezeci și trei de caiete incluzînd evenimente dintre anii 1694 și 1752), Marguerite Yourcenar — această cea dintîi femeie nu de mult primită în Academia Franceză — vedea opera unui *«mare observator a ceea ce trece»*... Ce s-ar mai ști astăzi despre filosoful Amiel, fost profesor al Universității din Geneva, dacă el n-ar fi lăsat cele aproape șaptesprezece mii de pagini de jurnal ? Ce extraordinară, neistovită nevoie, la acest contemplativ iremediabil, de a se găsi față-n față cu adevărul ! Ce jubilație interioară în clipa în care. concentrat asupră-și, el descopere în propriul său Eu sensuri pînă atunci ignorate !...

Deși biografia semnificativă a unui scriitor este cea inclusă în opera sa, în sensurile pe care aceasta le degajă — dînd o imagine concretă asupra lui, — nimeni nu va nega rolul *Jurnalelor* intime baudelairiene (*Fusées, Mon coeur mis à nu)* sau al așa-numitei *Corespondențe generale* (șase volume). S-a văzut, de asemenea, odată cu publicarea (în curs încă) a jurnalului lui Titu Maiorescu, început la cincisprezece ani și continuat șaizeci și doi de ani, pînă în ziua morții (1917), ce antinomii și genuni ascundea masca *olimpianului*... Despre acest cel dintîi *«adevărat jurnal din literatura noastră»*, cum remarca Liviu Rusu în docta sa introducere la noua ediție, inaugurată în 1975, se poate afirma că e un fel de *istorie secretă* a unei vieți și a unor epoci (42 de caiete), înregistrare de fapte, de reacții psihice și etice, — o lume văzută de un gînditor, de un profesor, de un om politic. Secolul al optsprezecelea fusese îndeosebi unul al memorialiștilor, gen care fascina pe Sainte-Beuve, stimulîndu-l la deshumări sistematice ; cel următor dădea curs, în paralel, jurnalelor intime. În circumstanțe speciale s-au materializat *Convorbirile cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale*, înregistrate de J. P. Eckermann și publicate după dispariția titanului de la Weimar. La noi, interesul pentru jurnale, relativ restrîns, se vede la personalități afirmate la sfîrșitul veacului trecut și începutul celui de față, la N. Iorga, ale cărui șapte volume de *Memorii* erau, în realitate, însemnări zilnice, sau la Gala Galaction, al cărui *Jurnal*, la fel de masiv dar nu la fel de semnificativ, începea în 1898. Lipsa timpului și alte cauze au făcut ca scriitori din alte generații, sceptici poate, — între ei Camil Petrescu și G. Călinescu — să nu dea atenție confesiunilor, jurnalele lor, de mici dimensiuni, nefiind oricum, pe măsura autorilor. Scrise în căldură, în ritm cu realitățile în mers, jurnalele sînt susceptibile de patimă și prejudecăți, cîtă vreme asupra lor n-a lucrat distanța, — timpul care netezește și cheamă la dreapta măsură.

2. În jurnalele de călătorie, gen cu un trecut mai mult decît milenar, literatura începe de acolo de unde notațiile de ordin exterior — etnografie, istorie, civilizație — își asociază meditația, imprimînd imaginilor fragmentare, efemere, o iluzie de durată. Călătorim nu numai pentru a vedea *în afară*, ci și pentru a ne descoperi pe noi înșine, în dimensiunile noastre subconștiente, știut fiind că orice nouă priveliște cheamă la dialog și monolog, stimulînd alți centri, propunînd noi raporturi cu lumea. Nici pateticele *Elegii romane*, nici *Torquato Tasso* n-ar fi luat ființă fără revelatoarea călătorie a lui Goethe în Italia, de fapt o acomodare de aproape doi ani cu spiritualitatea peninsulară, — stagiu evocat după note de jurnal (ulterior arse). Nu poți avea acces în biografia artistică a lui Chateaubriand fără a ține seamă de călătoria lui în America, ori de instructivul *Itinerar de la Paris la Ierusalim ;* — sau în cea a chinuitului Gérard de Nerval fără *Călătoria în Orient*. Cu toate că în notele de călătorie figura naratorului ca *persoană-referință* stă mereu în primul plan, de la o vreme el apare subordonat *evenimentelor*. Nu ne mai punem întrebări despre reacțiile celui devenit un fel de notar-înregistrator, lăsîndu-l aproape uitat sub noutatea *faptelor* colportate de el. La memorialiștii la care prioritară e latura documentară, — la Nicolae Milescu, Dinicu Golescu, G. Barițiu, Ion Codru Drăgușanu, N. Filimon, D. Bolintineanu, Gr. Alexandrescu, N. M. Condiescu și alții — lucrurile iau acest curs nu fiindcă naratorii ar voi să-și estompeze prezența, ci fiindcă realitățile descrise, unele de pondere deosebită, exercită ele singure un fel de magnetism intelectual, o atracție cvasi-romanescă. Dacă *mărturii* ca acestea îmbogățesc, într-un mod sau altul, dosarele istoriei civilizațiilor și culturilor, nu trebuie uitate călătoriile ca pretext literar, ca la Hogaș și Sadoveanu (precursor Alecsandri), nici cele ca pretext de eseistică (Tudor Vianu, M. Ralea, Camil Petrescu, G. Călinescu, mai recent Octavian Paler și alții).

I-a fost dat lui Victor Hugo să impună cu ale sale *Choses vues* o direcție de urmat, de unde limbajul descriptiv din cunoscutele *Scrisori* ale lui Ion Ghica, cel din *Zile trăite* de Nicu Gane (cu episoade din febrila epocă a Unirii), *Lumea prin care am trecut* și *Închisorile mele* de I. Slavici, *Amintiri din închisoare* de Valeriu Braniște sau *De vorbă cu trecutul meu* de Mihail Cruceanu. Sînt de adăugat, în aceeași serie, *Zile de lazaret* de George Banea (cu date despre experiența sa de prizonier), *Zile de lagăr* de Zaharia Stancu, ecou al internării lui politice la Tîrgu-Jiu, și altele. Semnificativă e constatarea că anumiți oameni de acțiune, mai degrabă atenți la fapte decît la expresie, ajung la formulări lapidare, spontane, — memoriile lui Napoleon, ca și cele ale carbonarului Silvio Pellico sau ale lui De Gaulle, însumînd în acest sens probe multiple. Scrieri ca acestea, cu o structură verbală apropiată discursurilor, au tangențe cu cele invocate de Northrop Frye vizînd *Retorica prozei neliterare*. «*Retorica persuasiunii, a îndemnului la acțiune, (...) pe măsură ce ieșim din cadrul literaturii îndreptîndu-ne spre viața socială, își accelerează ritmul (...). Ne îndepărtăm rapid de literatură, apropiindu-ne de expresia verbală directă a emoției cinetice. Cu cît mergem mai mult în această direcție, cu atît este mai probabil ca autorul să participe sau să se prefacă că participă la subiectul său, astfel încît ceea ce ne îndeamnă el să adoptăm sau să evităm este, în parte, proiectarea propriei sale existențe emoționale*»... (*Anatomia criticii*). Lectura memoriilor fostului prim-ministru I. G. Duca, asasinat de legionari, sau cea a documentelor de front din *Războiul în note zilnice* de mareșalul Al. Averescu ilustrează, fiecare în felul său, acea *retorică a persuasiunii*.

Discreția sau alte rațiuni determină apariția memorialiștilor cu mască, travestiul permițînd libertățile pe care și le asumă de pildă Eichendorff în *Ziarul unui Pierde-Vară*, A. Dumas-tatăl în *Memoriile unui medic* (patru volume), rusul Serghei Aksakov în *Memoriile unui pescar cu undiță*, sau cele douăzeci de volume ale spaniolului Pio Baroja, *Memorias de un hombre de accion* (Memoriile unui om de acțiune). Sub trăsăturile nefericitului *Dan* din romanul cu acest titlu, contemporanii l-au recunoscut pe tînărul Vlahuță, «*proletarul intelectual*»; sub cele ale lui *Dinu Millian*, — gazetarul C. Mille reconstituia, cu puțin înainte, un moment din istoria mișcării socialiste românești; procesul avea să fie reluat de D. D. Pătrășcanu în *Amintirile lui Constantin Casian*, pagini romantice despre anii de liceu și primele emoții erotice. Un eu fictiv, «*fără posibilitate de referință, care ne trimite la o imagine inventată*», un «*eu al povestirii*», neasumat în mod «*existențial*» de «*nimeni*» (Jean Stadobinski), acționează convențional în ciclul romanesc *În preajma revoluției* de C. Stere. Pe cea mai mare întindere, un *Eu* ca acesta, mai mult sau mai puțin fictiv, circulă în romanele lui Anton Holban. — de la *Romanul lui Mirel* pînă la apariția postumă *Jocurile Daniei*. Că sub înfățișarea lui Ilie Moromete poate fi identificat părintele lui Marin Preda, că Niculae din *Moromeții* și din *Marele singuratic* însumează particularități ale prozatorului însuși, e sigur, iar acesta n-a făcut din ele un secret. În majoritatea acestor cazuri, *Eu* a devenit *El*; biografia sau autobiografia au cedat pasul ficțiunii, — care însă păstrează fie căldura, fie resentimente ale *Eului* originar. La adăpostul travestiului, Vania Răutu (recte C. Stere) a făcut referiri, nu o dată răutăcioase, la persoane în viață sau a dat curs unor revelații pe care moralistul Rousseau le-ar fi rostit fără mască.

3. Vorbind despre o *retorică a genului*, justificată desigur, trebuie să ne spunem — înainte le toate — că nu există memorii complete, căci nici un memorialist nu-și începe povestirea de la vîrsta zero; nimeni, de asemenea, nu-și descrie moartea, despre care urmează să relateze alții, încît nici libertinul Casanova, nici moralistul Anderser nu fac decît explorări parțiale în anotimpurile existenței lor, mergînd pe tipare clasice. Titlul identic la care ei s-au oprit, *Istoria vieții mele*, nu corespunde deci integral conținutului. Jovialul Creangă al *Amintirilor*, Ernest Renan cu ale sale *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, G. Ibrăileanu ca autor de *Amintiri din copilărie și adolescență*, Jean-Paul Sartre din *Les Mots* («*autobiographie partielle*»), Simone de Beauvoir, cu o altă «*autobiografie parțială*», *Mémoires d'une jeune fille rangée*. — toți pun în pagină reacții specifice «primăverii» și «verii». Eugen Ionescu, cel din *Journal en miettes*, aparține «toamnei» și «iernii», — cu motivația că viitorul e fericirea ce ni se retrage brutal cu timpul: «*Sînt la vîrsta la care îmbătrînești cu zece ani într-un an, la care o oră nu ține decît cîteva minute, la care nu poți măcar să înregistrezi sferturile de oră...*». Timpul e cel care, practic, dictează memoriile, resortul care determină miturile personale, dar între

trecutul în imposibilitate de a fi repetat şi momentul în care el este evocat se întind obstacole de tot felul. În funcţie de acest dublu-timp, *Eul*, scindat, dedublat, îşi caută zadarnic unitatea pierdută ; — în zadar, fiindcă timpul real şi timpul memoriei nu se suprapun niciodată, de unde subiectivitatea, iluziile, miturile de toate nuanţele. Nu există, aşadar, memorialist care să nu oscileze între document şi ficţiune, de aici îndoielile faţă de cel care *«se erijează, prin forţa împrejurărilor, în comentator»*, sau în *«judecător al propriei sale fiinţe, ceea ce n-ar fi prea grav, precum şi al semenilor pe care i-a cunoscut şi cu care a avut relaţii de tot felul»*. Pînă şi *«cel mai la „obiect" dintre comentatori»*, — observa Iorgu Iordan în argumentul la memoriile sale — nu scapă în întregime de subiectivism. Ce credit poate avea *Jurnalul* fraţilor Goncourt, atît de tributar ficţiunii ? !

Recunoscut fiind că o filă de jurnal e în măsură să comunice pulsul unei atitudini existenţiale, — un volum de memorii, realmente substanţial, echivalează cu o călătorie imaginară în destinul altora.

În ultimă instanţă, audienţa memoriilor ţine de încărcătura lor umană, — spirituală, etică ori socială — de *ceea ce ele comunică*, dar şi de *perspectiva din care comunică*, de modul în care, problematizînd, faptele trec din stadiul informaţiei în cel al conştiinţei. Înainte de a fi documente de epocă, unele scrieri memorialistice implică valori literare de excepţie, — între acestea *Viaţa* popularului orfevrier florentin Benvenuto Cellini, *Confesiunile* lui Jean-Jacques Rousseau sau faimoasele *Memorii de dincolo de mormînt*, acestea din urmă asigurîndu-i lui Chateaubriand, mai mult decît restul operei, celebritatea în posteritate. Dacă E. Lovinescu, nerealizat ca romancier, e îndreptăţit să figureze, totuşi, în antologia prozei româneşti contemporane, pledează în acest sens excelentele sale *Memorii*. La rîndul său, V. Pârvan, savantul explorator al vechimii noastre istorice, şi-a rezervat un loc în istoria literaturii graţie solemnelor lui *Memoriale*, în realitate imnuri, panegirice sau evocări, — neagreate de G. Călinescu, sub imputarea de retorism şi afectare.

În esenţă, ierarhizările în domeniul memorialisticii presupun tabele de valori şi relaţionări multiple. Oricare ar fi conţinutul scrierilor, importantă e potenţarea reliefurilor prin condensare. Retorica construcţiei trebuie să colaboreze cu retorica naraţiunii.

AL. MACEDONSKI SAU «EXTAZUL ASCENSIONAL»

Elena TACCIU

Poezia macedonskiană se arată a fi rodul reacţiei violent-polarizatoare instaurînd antiteza ontologică şi stilistică, marcă între altele a stilului baroc dar şi romantic (Eugenio D'Ors). Omniprezenţa antinomiilor îşi face loc dealtfel şi în existenţa poetului, cînd regalitatea himerică («tronul» de la *Literatorul*, ofranda cu gestică de calif oriental a falselor pietre) apare dureros contrazisă de *«acea sărăcie / Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă»* de dezarmarea cvasiunanimă percepută de Macedonski ca fatum byronian, de «proscris».

Regimul scindării permanente (fixat de A. Marino) dintre vis şi real, uranian şi teluric, ideal şi real, viaţă şi moarte, extaz şi „ennui" explică emblema spiritului ascensional şi a zborului drept soluţie poetică a tensiunii fundamentale. În articole chiar, definirea poeziei ca gen va uza de aceiaşi termeni, ea fiind *«descatenare»* sau *«sublimul zbor al spiritului»*. Dacă e să fixăm însă etapele dematerializării independent de cronologia operei, conchidem că poetica ascensională se constituie în trepte precum, iniţial, deschiderea spre stepă, *«acea sălbăticie de pustiuri unduloase»* străbătută de cavalcada eroului liric. Desprinderea imaginară de forţele gravitaţiei se înlocuieşte aici prin complexul regalităţii, — *«Şi întinderea sclipeşte, şi sunt singurul ei ţar»*. Forţa transcenderii are analogii monarhice şi în *Psalmi moderni : «Eram puternic împărat ; / Prin sufletească poezie, / Prin tinereţe, prin mîndrie, / Prin chip de înger întrupat»*. Iarăşi, complexul regal se va suprapune peste figura esenţial-macedonskiană a zborului şi a aripei *(«Zburam pe aripi strălucite»*. Asemenea desprinderi următoare concentrării aproape

inițiatice (*«impulsul energetic»* — A. Marino) realizează definitiv transfigurarea, întrucît *«Din real ieșit afară nu mai ești ca orișicare»*. Tema extazului ascensional și a zborului oniric, figura esențială a poeticii macedonskiene, își va supune cu timpul întreaga operă. Ea are transcrieri naive în poezii juvenile, unde *«genii»*, *«cu frunți june»* respingă *«un corp de tină»* spre a pluti *«Cu sufletele în lumină»*. Polarizarea centrală va deveni și mai precisă, întrucît sufletul / spirit va tinde spre azur, element congener prin dematerializare și libertate, părăsind *«închisoarea-i de humă»* în zbor *«Spre tot ce este rază, schintei, parfum, splendoare, / Spre tot ce se ridică în cer de pe pămînt»*. Depășind telurismul cu funcția realului se constituie marile poeme ale zborului macedonskian guvernate de sinestezii edenice heliadești *(Anatolida)* și, de ce nu, paralele prin structură spațială celor eminesciene. Un vers dintr-un poem ocazional, puțin citat de altfel, fixează antinomia centrală «programată» de Macedonski pentru viziunile sale ascensionale, — *«Extazul ne răpește, — murim pentru real» (Expoziția de la Ateneu)*. Cunoscutul final al *Nopții de noiembrie* dezvoltă figura zborului ca soluție poetică după vaticinarea ipocriziei mondene și culturale care a agresat ființa aberantă a poetului. Se poate conchide că poemul în cauză uzează de un dublu regim transcendent, unul diacronic-compozițional (dislocarea modalității prozastice prin simbolizare), și în alt sens, sincronic, prin respingerea ascensională a realului = teluric. Ampla cadență a alexandrinului cu cezură celebrează biruința spiritului asupra materiei prin semnul aripei și al vulturului, implicate în egală măsură în poetica zborului eminescian.

«Lăsîndu-mi învelișul la viermii din mormînt,
Pluteam prin al meu suflet, mai sus de-acest pămînt.
Eram împins de-o forță și tainică și mare,
Și aripa de vultur răpindu-mă în zbor,
Purtat pe-o rază-albastră, ca raza de ușor».

Celebrarea dematerializării extatice, cînd *«rămîne corpul sub destinul cunoscut»* invocă aceleași spații perihelice cotrase în eul biologic : *«Clar azur și soare de-aur este inima mea toată»*. Ultimul ciclu, *Poema rondelurilor*, va pecetlui în forme mai puțin retorice gravitarea permanentă a imaginarului macedonskian *«spre-o naltă și tainică slavă»*, în parfumul fastuos al rozelor.

Noaptea de mai se constituie ca artă poetică a unui asemenea extaz ascensional văzut ca accedere la starea de grație. Cea dintîi strofă, de o topică armonios-contorsionată, stabilește magnetismul epicentrului vertical, — *«apogeul»* (zenitul) care cheamă sufletul poetului. Absorbția imaginației supusă tranfiguratoarei verticalități interferează simboluri pirice ale creației, — *«foc sacru»* (congener cu *«arhanghel de aur»* și generează elanuri transcendente sau *«răzvrătiri»)*. Sufletul înaripat urcînd spre «apogeul» predestinat poetului se constituie drept viziune-princeps.

«Astfel ; fiindcă apogeul la care sufletul atinge
Cînd poartă cîntece-ntre aripi dă naștere la răzvrătiri,
Se poate crede că vreodată ce e foc sacru se va stinge
Și muzele că vor rămîne amăgitoare năluciri ?»

Urmează configurarea spațiului teluric / bucolic (*«cîmpenești virginități»*) care trebuie părăsit prin impulsul energetic ce precede zborul. Efluviile muzical / odorifere cu funcții erotizante prefigurează *«fioru-mpreunării»* cu transcendența. *«Noaptea blondă»*, izomorfie erotică a acelei Tellus Mater își serbează nupțiul *«între roze»* cînd *«Parfumele din mai înaltă reînnoite-apoteoze»*. Dar armonia realizată teluric întîmpină spirala unei noi antinomii în fața omului *«reajuns o fiară»*, prin urmare una de natură etică. Pregătind noua anihilare sub imperiul ascensionalului poetul lansează chemarea extatică *«vestalelor»*, păzitoare ale *«focului sacru»*, muzele : *«Veniți, privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit»*. Florile lui Macedonski sînt din rîndul celor odorante și timpurii, liliacul, mai modest în anonimatul său, și rozele, flori inițiatice cu bogate conotații mistice, la care se adaugă cîntarea privighetorii, glas punctînd ciclurile erotice ale firii. Toate la un loc realizează acele *transports* ale simbolismului. Lumina, cealaltă epifanie a sacrului, se va infuza prin

refracții strofei deschisă prin cel de al doilea laitmotiv, *«Se poate crede că vreodată ce e foc sacru se va stinge ?»*. Ea va prezida confuzia cosmosului cu telu-ricul prin luminiscența apelor (principii fertile) oglindind (iarăși eminescian) *«alba lună»*. Erosul teluric a devenit astfel supraterestru, celebrat de strălucirii minerale emise de pietre prețioase (diamantul) și metalele nobile (argintul), o viziune lunară apropiată de edenul elen și dacic eminescian.

«Cînd frunza ca și mai nainte șoptește frunzei ce atinge ?
Cînd stea cu stea vorbește-n culmea diamantatului abis,
Izvorul cînd s-argintuiește de alba lună care-l ninge,
Cînd zboară fremete de aripi în fundul cerului deschis ?»

Transparența selenară arată eului vizionar semnele muzicale ale erosului elementar cuprins întîi în vocile vegetale, apoi în cele astrale ce ne conduc spre pitagoreica muzică a sferelor, deoarece, cum ne avertizează poetul, *«pămînt și spațiu își urmează sublimele metamorfoze»*. În rîndul acestora din urmă se insinuează rarefierea materiilor în irizarea lunii, materii supuse forței magnetice ascensionale emise de «apogeu». Dovada afirmației, de după dematerializarea evidentă în primele trei versuri, este «telurizarea» eterului devenit receptacol feminin, *«abis»* răsturnat, guvernat de o *«culme»* (= *«apogeul»*), și apoi, iarăși, *«cer deschis»* menit a purta *«fremete de aripi»*, tocmai sufletul platonician aripat al poetului smuls teluricului în extazul său ascensional. Contemplînd din perspectiva zborului pămîntul respins, poetul simte nevoia de a mai enunța un concept antitetic structurii sale, și anume degradarea morală a speței *(«jalnice nevroze»*, *«ura și trădarea»*) negată în și prin însuși momentul desprinderii și al zborului emblematic. Laitmotivele sînt în aceste condiții rezolvări muzicale ale translației dihotomice, — de la *«Vestalelor, dacă-ntre oameni sunt numai jalnice nevroze»*, la *«Veniți, privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit»*.

Instaurarea nocturnului (mai puțin frecventă la Macedonski, un solar perihelic) precizează corespondențele, — florile se deschid simetrice aștrilor, muzica devine magic-somnolentă *(«Mai dulce sunetul de flaut»)*, aerul se întunecă evidențiind *adîncimea* (misterioasă) a formelor *(«Se face mai albastru-adîncul, și codrul mai adînc se face»)*. Direcționarea ascendentă indică polul organic opus centrului vertical, — nadirul «văii», semn al dezagregării, purtînd cu toate acestea latența transfigurării necesare.

«Mucegăitul smîrc al văii cu poezie se vestmîntă,
Pe prefiratele lui ape plutește albul nenufar».

Cei doi termeni disjunctivi, *«mucigăitul smîrc»* și *«albul nenufar»* se înscriu într-o diadă violent-barocă, deși relația lor subterană, axiologic fastă, va zămisli forma transcendentă, tocmai poezia, decantare a pestilențialului. Trebuie să vedem în asemenea fulgurante viziuni macedonskiene prefigurări ale materiei argheziene cu «bube, mucegaiuri și noroi», purtînd în vintre virtuțile renașterii spirituale. «Nenufarul» macedonskian (poezia) este și el, dacă ne gîndim bine, un «zenit» al cosmogoniei acvatice colcăind în straturi inferioare de mîlurile adîncurilor.

O nouă volută polarizatoare evocă tramele eului, *«Posomorîrea fără margini a nopților de altădată»*, *«talazul dușmăniei»* în fața transfigurării ascensionale urmărită în dialectica ei lentă, și în impactul ei asupra eului, — *«E mai și încă mă simt tînăr sub* înălțimea înstelată». Sintagma din urmă conține spiritul tutelar al poemului, verticalitatea celestă. Momentul dematerializării conducînd spre creație inculcă sufletului revelația lumilor mitice precum Elada bucolică, teocritiană, mai clasică decît aceea din *Memento mori ; «fecioare în cămăși de in»*, *«un faun rustic c-o naiadă»* argumentează harul vestalelor-zîne de a reitera timpul sacru și extazul poetic. Strofa următoare deschisă de enunțul regenerării de sub *«înălțimea înstelată»* clamează biruința dematerializării, perceperea vizionară a esențelor într-un cosmos plutind în efluvii muzicale, florale ce anihilează (schopenhauerian) *«atingerea durerei»* prin *«cîntece nălucitoare cum sunt candorile de crin»*. Transcenderea realului va fi limpede condiționată de emblemele ascensionale subliniate.

«E mai și încă mă simt tînăr sub înălțimea înstelată...
Halucinat cînd este — auzul, vederea este fermecată ;
Aud ce spune firul ierbei, și văd un cer de aripi plin,
M-așez privind în clarul lunei sub transparența atmosferei
Și-n cerul îmbătat de roze sfidez atingerea durerei
Cu cîntece nălucitoare cum sunt candorile de crin».

Atingerea zenitului prin zborul liber al sufletului aduce descifrarea elementelor telurice, dar și conștiința de a fi zămislit cîntecul încă nedevenit obiect *«nălucitor»* precum crinul, floare din stirpea inițiatică, prin echivalența ei selenară, ascensională și parfumul greu, îmbătător. Invocația noului laitmotiv retoric *(«O ! feerie a naturei, desfășură-te în splendoare»)* își disimilează distihurile în corpul strofelor următoare, iar refrenul dominant, *(«Veniți ; privighetoarea cîntă, și liliacul e-nflorit !»)* trece în invocarea senzual-somnolentă prin rima feminină, *«Veniți, privighetoare cîntă în aeru-mbătat de roze».* Roza mistică și alegoria ei *(«flori roz-albe»),* semn alchimic superior al marei opere și al regenerării constituie „zenitul" suprem al efluviilor florale ascendente, după cum *«nenufarul»* se decanta din mîlurile germinative ale adîncului teluric.

Finalul *Nopții de mai* realizează odată cu definitiva smulgere a sufletului și dematerializarea chtonianului, materializarea paralelă a Logosului prin extaz ascensional. Amintindu-ne de un vers emblematic citat, *«Extazul ne răpește — murim pentru real»,* ultima unitate semantică a poemului precizează aforistic ideea: *«Voind să uit că sunt din lume, voiesc să cred că sunt din cer»,* un alt fel de a-și asuma verticalitatea uraniană, prin desfacerea diadei, desigur polarizante, lume — cer. Trecerea epitetului / atribut al nopții, *«înstelată»,* în *«o noapte de fericire»* indică transfigurarea extatică printr-o figură, ce-i drept, de veche retorică romantică — personificarea alegorică a nopții cum o știm din *Umbra...* sau *Zburătorul.* La Macedonski primează luminiscența potopitoare :

«Această noapte fericită la gîtul ei cu sălbi de astre
S-a coborît pe flori roz-albe și pe pădurile albastre
A-ntins subțirile-i zăbranic și peste cîmp și peste văi,
A-nsăilat nemărginirea cu raze de argint și aur...»

Dincolo însă de relieful înrudit al formelor *(«Veșmîntul său cel negru de stele semănat»* — Heliade) distingem la Macedonski dinamica descendent/ascensional, întrucît noaptea *«s-a coborît»* în mijlocul rozelor și *«pădurilor albastre»,* dizolvînd materialitățile apăsate prin *«subțirile-i zăbranic»* (văl, altă entitate inițiatică a revelației) spre a le antrena într-o concentrică absorbție celestă spre *«nemărginire».* Acum aripile simbolice aparțin imaterialelor metale nobile vibrînd în pulsații luminoase, ca *«raze de argint și aur»* legînd chtonianul de cer. Cum însă Macedonski însuși avertizase că regimul transcenderii este, la el, condiționat de «halucinarea» auzului, el convocă orchestra nocturnă (surprinzător de eminesciană), — *«glas de bucium la focul stînelor aprins»* și *«izvorul»* care îl îngînă pe cel dintîi. Menirea vrăjii instaurate va fi, odată cu confuzia vizuală a formelor în regimul nocturn, anihilarea tensiunii existențiale și eliberarea Logosului : *«Orice durere să-nceteze și poezia să vorbească».* La porunca nopții ca emanație a «apogeului», Cîntarea cuprinde registrul descendent al reliefului terestru ; întîi *«ea zise dealului să cînte»* pentru a antrena văile în ascensiuni extatice, pentru că într-adevăr, *«văile se ridicară, / Cu voci de frunze și de ape, cu șoapte ce s-armonizară».* Vibrațiile transfiguratoare ale elementelor care nuntiseră în primele unități semnificante ale poemului (frunzele, izvoarele, stelele) transferă harul Logosului nocturn păsării — privighetoare. Aceasta va fi prin analogia implicită emblema poetului care cîntă viața și moartea, realul și forța de a-l transfigura, întrucît *«la porunca uimitoare / Se înalță parfum de roze și cîntec de privighetoare»,* ambele supuse absorbției uranice.

Abia în final reapare eul poetului, pronumele confesiunii, ce receptează porunca Logosului universal între flori și sonuri de o armonie edenică.

«Iar cînd şi mie-mi zise : „Cîntă !", c-un singur semn mă deşteptă
Spre înălţimi neturburate mă reurcă pe-o scară sfîntă...
În aeru-mbătat de roze, veniţi ; — privighetoare cîntă».

Noaptea, ultima izomorfie feminină a poemului (între muze, vestale, zîne) devine principiul dematerializării spre pacea celestă, cer hyperionic şi monarhic deschis poetului de momentele (ciclice, trecătoare deci ale) harului devenit Logos. *«Scara sfîntă»*, semn al sacrului ascensional, celebrează desprinderea definitivă de profan spre supra-eul realizării prin Cîntare, prin mulţimea de ceruri concentrice şi transparente. Privighetoarea (— poetul) *«cîntă»* în chiar zenitul celest înconjurat de epifanii ale formelor terestre golite de inerţia lor gravitaţională.

Reluînd rezumativ dialectica ascensională a formelor, notăm în *Noaptea de mai* transformarea *«zenitului»* într-un adînc răsturnat, „abis" întors, apt de deschidere spre teluric printr-un eros cosmogonic subtextual, *«cer deschis»* cu nadirul în *«smîrcul văii»* şi *«gunoiul ce înălţase o secundă»*. De sus, „din limpezimile albastre" şi nocturna „înălţime înstelată" care se opacizează pe măsura *imaginării* devenind mai „adîncă", se coboară muzele, zînele, vestalele, şi în cele din urmă noaptea extatică („fericită") ce propagă concentric cosmogonia trancendentă a Cîntării. În această clipă emblemele dematerializării (*«fremete de aripi»*) acţionează asupra formelor terestre urcîndu-le *«pe-o scară sfîntă»* spre semnul sacrului străin de timp şi materie. Spre a se întrupa însă în Logos, fusese necesară nuntirea organică în mijlocul armoniilor sinestezice ale elementelor, descifrabile doar de auzul, văzul şi eul poetului atins de *«răzvrătiri»*.

EMINESCIANA

Regimul diurn şi nocturn

Dispunerea conflictuală a termenilor *zi* şi *noapte*, de la structura de suprafaţă a textului poetic eminescian, se desfăşoară, în structura de profunzime, pe coordonatele complexe ale unor relaţii opoziţionale care se creează între *zi*, *noapte neagră* şi *noapte clară*. Semnificaţiile pe care le dezvoltă cei trei termeni, precum şi relaţiile ce se stabilesc între ei, manifestă o anume organizare a gîndirii şi discursului poetic ; *ziua*, *noaptea neagră* şi *noaptea clară* se constituie ca nuclee semantice : dezvoltîndu-se în discurs pe baza asocierii majorităţii temelor şi a motivelor poetice, aceste cîmpuri semantice capătă o funcţie organizatoare la nivelul întregului univers poetic eminescian.

Corelaţia *noapte-zi*, de la structura de suprafaţă a textului, dezvoltă semnificaţii care participă la constituirea unei anume organizări a microcosmosului : în viziunea poetului acesta se identifică cu Lumea, supusă unei ireversibile deveniri temporale : *«Aşa fel zi şi noapte de veacuri el stă orb, / Picioarele lui vechie cu piatra-mpreunate, / El numără în gîndu-i zile nenumărate, / Şi filfiie deasupra-i gonindu-se în roate / Cu-aripile-ostenite un alb şi-un negru corb» (Strigoii). «Gonirea în roate»* a zilei şi a nopţii trimite la semnificaţia devenirii *circulare* a timpului : timpul circular circumscrie un spaţiu închis, el însuşi circular. Microcosmosul, spaţiul teluric guvernat de această lege a devenirii închise a timpului, se opune macrocosmosului, spaţiul transcendent : *«Îngere palid, îţi e mister / Cum că a lumei valuri şi şoapte / Este durere şi neagră noapte / Pe lîngă cer ?» (Înger palid...)*. Opoziţia *Lume* (spaţiul teluric) / *Univers* (spaţiul transcendent) din planul spaţial, duce la apariţia unei dicotomii între două repere temporale, corespunzătoare celor două dimensiuni spaţiale : *timpul* (= veşnicie), dimensiunea temporală a spaţiului fără de limite, se opune *vremii* (= timp limitat) care organizează Lumea ca spaţiu închis. Dicotomia *timp/vreme*, specifică universului poetic eminescian, determină, la nivelul structurii de profunzime a textului, apariţia unor relaţii antinomice între două categorii temporale, nuclee ale unor cîmpuri semantice : *noaptea neagră* şi

noaptea clară : «Chipul : Vin ! eu vin. / Sufletu-mi în vecia-i atras de-a ta chemare, / Din noaptea neființei înfiorat apare...» (Mureșanu). Sufletul *apare* sub forma chipului : esența trece în aparență. Această trecere implică, în plan temporar, reducerea *veciei* (identificabilă cu noaptea clară) la o dimensiune umană, care poate fi percepută mental : *noaptea neființei* (ipostază a nopții negre) ; vecia, spațiu al esențelor (al sufletului) se opune astfel nopții neființei unde sufletul ia forma chipului.

Noaptea neagră, care se identifică cu regimul nocturn al spațiului teluric, se opune nopții clare, care concentrează semnificațiile regimului diurn, specific spațiului transcendent : «Noaptea stelelor, *a lunei, a oglinzilor de rîu / Nu-i ca* noaptea cea mocnită *și pustie din sicriu» (Călin file de poveste).* Dincolo de dispunerea dicotomică a celor două „tipuri" de nopți, corespunzătoare opoziției stea/sicriu (= Univers/Lume), versurile, invocate mai sus, trimit la o semnificație particulară a nopții în genere : noaptea este *starea* prin care se relevă microcosmosul (noaptea din sicriu) și macrocosmosul (noaptea stelelor) : *«Din astă catacombă și mucedă și rece, / Din ist sicriu de gheață în noapte-nfășurat». (Închinare lui Ștefan-vodă).* Noaptea neagră, timp închis, circular, reprezintă esența și forma spațiului închis (sicriul) : întunericul opac al nopții negre este *starea interioară* (pentru că noapte neagră înseamnă moarte) și, în același timp, *forma* acestui spațiu. Tot astfel noaptea clară este o stare interioară a stelelor *(«Cum universu-n* stele *iubește* noaptea clară») dar și una exterioară *(noaptea stelelor).* Precizarea acestor raporturi între starea interioară și cea exterioară a luminii (= noaptea clară) și a întunericului (= noaptea neagră) se face din perspectiva eului poetic care percepe vizual dimensiunea exterioară și mental pe aceea interioară. Perceperea (vizuală și mentală) a nopții clare și a nopții negre reprezintă, în fapt, asumarea acestora de către eul poetic : regimul diurn al spațiului transcendent (noaptea clară), precum și regimul nocturn (noaptea neagră) și diurn (ziua) al spațiului teluric, reprezintă trepte esențiale în ordinea cunoașterii poetice.

Ziua constituie o poetică a *privirii* care introduce unele dimensiuni spațiale ; dar privire, pe axa cunoașterii poetice, înseamnă perceperea exteriorului, a aparențelor, traducînd imposibilitatea pătrunderii în esența lucrurilor ; starea eului poetic în efortul cunoașterii, corespunzătoare zilei, este exprimată prin sintagma *pe gînduri : «Pe gînduri ziua, noaptea în veghere, / Astfel viața-mi tot în chinuri trece» (Pe gînduri ziua...). Gîndul* este prima treaptă a cunoașterii, realizată în regim diurn : privirea lucrurilor înseamnă perceperea lor vizuală, urmată de încercarea de pătrundere, de cunoaștere prin gînd : *«Acopere, tu, ziua cu-a gîndului tău ceață» (Mureșanu). Ceața gîndului* semnifică difuzul, lipsa contururilor precise, stare caracteristică acestei prime trepte a cunoașterii poetice : *ceața* este o ipostază diurnă a întunericului profund al nopții negre : *«O, maică sfîntă, pururea fecioară, / În noaptea gîndurilor mele vină» (Răsai asupra mea...). Noaptea gîndurilor* relevă aici raportul care se stabilește între noapte și zi, raport considerat din perspectiva cunoașterii : ziua este timpul gîndului, iar noaptea gîndurilor devine un al mod de reprezentare în discursul poetic a nopții *în* zi.

Noaptea clară provoacă *vederea* trecutului : dimensiunile timpului perceput uman — trecut, prezent, viitor —, a căror identitate se precizează numai în limitele *vremii,* dispar în noaptea clară, desprindere din timpul fără de limite. Distanțele temporale care separă reperele timpului uman se anulează astfel prin raportare la timpul cosmic : eul poetic *vede* trecutul proiectat sub lumina eternă a lunii ; astrul nopții clare este, de altfel, identificat în altă parte cu *fereastra : «Nu credeți cum că luna-i lună. Este / Fereasta cărei ziua-i zicem soare» (Demonism).* Vederea, posibilă în lumina nopții clare, este astfel izomorfă atît *cunoașterii prin Logos : «Se umflă dinainte-mi / De vînt deschisa carte / Și literele-i moarte / În lună joacă clar» (Stam în fereastra sus),* cît și *cunoașterii prin Cînt : «Cîntînd pe a mea arfă sălbatecă, vibrîndă, / Am pus în ea o parte a sufletului meu. / E partea cea mai bună, mai pură și mai sfîntă / Ce într-o noapte albă, pe-o rază tremurîndă / Părăsi lemnul putred, zburînd la Dumnezeu» (Povestea magului).* Dacă privirii zilei îi corespundea pe axa cunoașterii *gîndul* („pe gînduri ziua"), vederii nopții clare îi corespunde *veghea* („noaptea în veghere") : noaptea clară este timpul stării de veghe în care se realizează adevărata cunoaștere.

Noaptea neagră constituie o poetică a *opacității* opusă privirii zilei și vederii nopții clare : *«În leagănul de moarte vederea nu pătrunde, / Că-i noapte fără ziuă, că-i soarele apus» (Închinare lui Ștefan-vodă).* Noaptea neagră, realizată în discursul

poetic prin sintagma *noapte fără ziuă*, trimite atît la absența privirii („noapte fără ziuă", deci fără privire), cît și a vederii („vederea nu pătrunde"). Astfel cîmpul semantic al nopții negre își asociază *motivul labirintului : «O, nu-mi muri, iubită, / C-atunci în veci prin noapte-aș rătăci» (Iubitei).* Rătăcirea prin spațiul labirintic al nopții negre este, de fapt, o rătăcire în căutarea luminii clare. Regimului nocturn îi corespunde, într-o primă etapă, *cunoașterea prin Eros : «Cînd noaptea însă-i caldă, molatecă și brună, / Atunci o chem din mare, atunci o chem din lună / Pe-acea parte iubită a sufletului meu» (Povestea magului).* Dar regimul nocturn, a cărui guvernare provoacă apariția *somnului*, presupune, în primul rînd, *cunoașterea prin Vis : «Ce vis ciudat avui, dar visuri / Sunt ale somnului făpturi : / A nopții minte le scornește / Le spun a nopții negre guri» (Vis).*

Acestor stări interioare ale eului poetic, care se conturează în efortul acestuia spre cunoașterea absolută, le corespund o serie de stări exterioare rezultate din perceperea vizuală (în regim diurn) sau auditivă (în regim nocturn). Regimului diurn al spațiului teluric îi corespunde starea de *pustiu*, în timp ce aceluiași regim al spațiului transcendent îi corespunde starea de *farmec : «De-aceea* zilele *îmi sunt* / Pustii *ca niște stepe,* / *Dar* nopțile-*s* de-un *farmec* sfînt / *Ce nu-l mai pot pricepe» (Luceafărul).* Această strofă (care este identică ultimei strofe din *Dacă iubești fără să speri),* relevă opoziția de la nivelul stărilor exterioare ca rezultat al opoziției celor interioare: starea interioară — *pe gînduri* — se reflectă în cea exterioară — *pustiu* (sintagma introduce anume limite spațiale specifice privirii zilei), așa cum *veghea* (starea de grație a realizării cunoașterii) se reflectă în *farmec* (cu varianta *extaz : «Cînd sufletu-mi noaptea veghea în estaze» (Înger de pază).* Pustiului zilei și farmecului nopții clare, stări specifice perceperii vizuale, posibilă în regim diurn, i se opune *taina* sau *misterul* nopții negre : întunericul opac al regimului nocturn introduce o anume indeterminare specifică perceperii auditive : *«Un înger ești, un suflet ce-i rătăcit de mult / Al cărui glas de noapte eu noaptea îl ascult ?» (Mureșanu).*

Starea dicotomică a celor trei cîmpuri semantice — zi, noapte neagră, noapte clară —, acordă o semnificație particulară etapelor care se constituie pe cele două axe ale devenirii regimului diurn al spațiului teluric.: 1) *zi → apus → noapte neagră ;* 2) *zi → înserare ← asfințitul serii ← noapte clară. Apusul,* etapa esențială a trecerii zilei în noapte, adică a luminii în întuneric, se opune *înserării,* ca moment al evoluției luminii zilei spre lumina nopții clare : *«Din noaptea vecinicei uitări / În care toate curg, / A vieții noastre desmierdări / Și raze din amurg, / De unde nu mai străbătu / Nimic din ce-au apus — / Aș vrea odată-n viață tu / Să te înalți în sus» (Din noaptea...). Noaptea vecinicei uitări* este o sintagmă care-și asociază semnificațiile cîmpului semantic al nopții negre ; apusul înseamnă stingere, trecere spre uitare, deci spre neființă. Noaptea neagră ca și ziua, dimensunile temporale care constituie vremea, se supun *trecerii : «Zadarnic șterge vremea a gîndurilor urme ! / În minte-mi ești săpată ca-n marmura cea rece, / Uitarea mînă-n noapte a visurilor turme / Și* toate trec *ca vîntul — dar chipul tău nu trece» (Zadarnic șterge vremea...) ;* sintagma *toate trec* trimite la conștiința perisabilității lumii, a spațiului guvernat de noaptea neagră. *Trecerea,* devenirea timpului uman prin succesiunea nopții și a zilei, precum și semnificațiile pe care le capătă *apusul* ca moment al stingerii luminii sînt elementele care participă decisiv la constituirea semnificației centrale a nopții negre : sensurile pe care le dezvoltă acest cîmp semantic în lirica eminesciană se unesc în semnificația mai gererală a *morții.* Și pentru că sensul evoluției timpului uman (vremea) este spre moarte, opoziția noapte/zi de la structura de suprafață a textului devine nerelevantă în structura de profunzime: *«Da, sus la cer privirea ta îndreapt-o ! / Plinită e dorința ta nebună. / Și* ziua neagră *peste el așteapt-o» (Mușat și ursitorile).* Negrul, proprietate a regimului nocturn, trece ca determinativ al zilei : *ziua neagră* este, în fapt, ultima zi a Lumii și prima „zi" a nopții negre, adică a morții.

Opozițiile lumină/întuneric, viață/moarte, cunoaștere/noncunoaștere, nu se realizează deci la nivelul dicotomiei noapte/zi de la structura de suprafață a textului, ci la structura de profunzime, acolo unde aceste opoziții se re-organizează pe dimensiunile antinomiei esențiale care se creează între noaptea neagră și noaptea clară. Pe axa devenirii luminii regimului diurn al spațiului teluric spre lumina clară care guvernează spațiul transcendent, *seara* se constituie ca momentul esențial al acestei treceri. Seara își dezvoltă semnificațiile pe dimensiunile a două coordonate tempo-

rale : *înserarea*, moment marcat prin apariția stelelor (*«Stam seara la fereastră, / Iar stelele prin ceață / cu tainică dulceață // Pe ceruri izvorea» — Lectură)* și *asfințitul serii*, ca moment premergător apariției luminii nopții clare : *«Căci este sara-n asfințit / Și noaptea o să-nceapă» (Luceafărul).* Asfințitul serii, moment de cumpănă între clarobscur și lumină, este timpul apariției umbrelor : *«Abia-nțelese, pline de-nțelesuri — / Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri / O, ceas al tainei, asfințit de sară» (Trecut-au anii...).* Umbra, element al spațiului închis, guvernat de noaptea neagră (motivul umbrei se asociază tainei), este, în același timp, o «apariție» posibilă doar în clarobscurul serii, în acest regim al indeterminării, al confruntării dintre lumina difuză a stelelor și întunericul nopții negre. Astfel, seara, al cărei regim este clarobscurul, se constituie, în sistemul poetic eminescian, ca timp sacru al *așteptării* luminii nopții clare, realizînd deci opoziția cu apusul ca moment al stingerii ; sinonimi din punct de vedere semantic în limbajul cotidian, termenii *înserare, asfințit* și *apus* se dispun conflictual în limbajul poetic eminescian.

Timpul magic al apariției luminii, al genezei vieții, al cunoașterii, se identifică în lirica eminesciană cu noaptea clară : *«Rîul sînt ni povestește cu-ale undelor lui gure / De-a izvorului său taină, despre vremi apuse, sure; / Sufletul se-mbată-n visuri cari-alunecă în zbor, / Palmii risipiți în crînguri, auriți de-a lunei raze, / Nalță zveltele lor trunchiuri. —* Noaptea-i clară, luminoasă / *Undele visează spume, cerurile-nșiră nori» (Memento mori).* Apariția nopții clare înseamnă, mai întîi, risipirea clarobscurului serii și a întunericului nopții negre prin apariția celor două surse de lumină ale regimului diurn al spațiului transcendent : *luna («Apari, tu, lună-n cer / Și fă din vis viață, din umbre adevăr» — Mureșanu)* și *stelele («Aeru-i văratic, moale, stele izvorăsc pe ceruri» — Memento mori).* Spațiul genetic al luminii nopții clare este Cerul: *«Cu-ncetu-nserează și stele izvorăsc / Pe-a cerului arcuri mărețe. / În umede lanuri de-albastru ceresc» (Eco).* Trecerea unor acțiuni *(a izvorî)* și proprietăți *(umed)* specifice apei, ca elemente proprii cerului, trimite la identificarea celor două spații genetice eminesciene sub semnul nopții clare : *«Adînca mare sub a lunei față, / Înseninată de-a ei blondă rază, / O lume-ntreagă-n fundul ei visează / Și stele poartă pe oglinda-i creață» (Adînca mare).* Lumina născută în „umedele lanuri" ale Cerului este primită *sau* reflectată de Mare : lumina clară a lunii *pătrunde* și înseninează fundul de mare, iar lumina difuză a stelelor este *reflectată* de suprafața ei. Imaginea mării este aceea a unui cer întors : *«Rănit de fulgere, el se înmoaie / Și c-o poveste îl adoarme-o boare / Și-n vis-un cer în fundu-i se îndoaie. / Tot ce-a dorit în visul lui el are : / Tărie, stele, luna cea bălaie» (Cum oceànu-ntărîtat).* Fundul mării, guvernat de regimul diurn al spațiului transcendent, este tărîmul originar al Poeziei : *«Un bard sătul de-a lumii lungi mizerii / S-au coborît în noaptea noastră clară — / Să cînte roagă-l. Ca o umbră / Strălucind argintiu în clară noapte / S-aproprie...» (Odin și Poetul).*

Opoziția care se creează între cele două cîmpuri semantice — noapte neagră și noapte clară —, duce la apariția dicotomiei *tăcere / zgomot.* Tăcerea dezvoltă multiple semnificații în universul poetic eminescien ; ea se asociază nopții negre în care totul doarme: tăcerea este, deci, izomorfă somnului, lipsei de activitate : *«E noapte neagră-n ochii-mi, totul tace» (Sătul de lucru).* Din această perspectivă, tăcerea nopții negre se opune zgomotului, formă de manifestare a nopții clare sub raport auditiv : regimului diurn al spațiului transcendent îi corespunde sunetul *cornului («Răsună corn de aur și împle noaptea clară / Cu chipuri rătăcite din lumea solitară / A codrilor» — Mureșanu), muzica pleiadelor («Chiar Dumnezeu ce-adie în ceru-i înflorit / Ascultă blînda rugă, ce trece liniștit / Prin nopțile-nstelate-o muzică de vis / Ce-inundă fața-i veche c-un dureros surîs» — ibid..)* și sunetul *clopotului («Marea-n fund clopote are, care sună-n orice noapte» — Memento mori).* Dicotonomia tăcere / zgomot se dezvoltă și în interiorul cîmpului semantic al nopții clare urmînd o anume dispunere conflictuală, amintită mai sus, între lumina lunii care pătrunde și lumina difuză a stelelor care este reflectată ; tăcerea este starea Universului luminat de stele : *«Și tăcere e afară. / Luminează aer, stele. / Mută-i noaptea — numai rîul / Se frămîntă-n pietricele» (Cu penetul ca sideful).* Sintagma *mută-i noaptea* trimite la o anume interiorizare a tăcerii: tăcerea de afară se traduce în conștiința lipsei de zgomot *(mut).*

Pe lîngă cele două axe amintite ale evoluției regimului diurn al spațiului teluric prin *apus* spre noapte neagră sau prin *seară* spre noapte clară, există o cale de trecere de la întunericul nopții negre la lumina nopții clare, unde momentul de cumpănă este *miezul nopții : «Apoi din nou tăcere, cutremur și sfială / Și negrul întuneric se sperie de șoapte... / Douăsprezece pasuri răsună... miez de noapte... /*

Deodată-n negre ziduri lumina dă năvală» (*Învierea*). Miezul nopții reprezintă momentul maximei confruntări a întunericului cu lumina, a tăcerii cu zgomotul, a morții cu viața; acest reper temporal este perceput totdeauna auditiv : «*Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă, / Și somnul vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă, / Pe căi bătute-adesea vrea mintea să mă poarte, / S-asamăn într-olaltă viață și cu moarte ; / Ci cumpăna gîndirii-mi și azi nu se mai schimbă, / Căci între amîndouă stă neclintita limbă» (Se bate miezul nopții...)*. Verbul impersonal *se bate*, de la începutul strofei, plasează acțiunea în afara eului poetic marcînd ireversibilitatea scurgerii timpului veșnic pe deasupra vremii, a timpului uman ; miezul nopții, reper temporal exterior, își extinde semnificațiile devenind *cumpăna gîndirii*, o cumpănă între somn și veghe, moarte și viață : miezul nopții funcționează în sistemul poetic eminescian ca reper atît exterior cît și interior. Regimul nocturn implică un acut sentiment al singurătății : este singurătatea eului poetic care, cuprins în învelișul opac al nopții negre, nu poate realiza cunoașterea de sine: «*Ah, mă simt atît de singur ! / Este noapte, noapte, noapte» (Luna iese dintre codri)*. Repetiția din finalul strofei trimite la conștiința acută a prezenței întunericului și a imposibilității accesului la eul interior. Noaptea clară însă favorizează apariția acelei singurătăți *cu sine* a eului poetic; această trecere este marcată de miezul nopții : «*Răsună miază-noaptea / Din turla neagră, veche — / Suntem atît de singuri / Și suntem o pereche» (O stradă prea îngustă)*.

Deși gîndirea și discursul poetic eminescian par a se dezvolta pe coordonatele unor structuri opoziționale (lumină/întuneric, viață/moarte, zi/noapte, noapte neagră / noapte clară), căutările eului poetic vizează Unicul, a cărui ființă nu poate lua naștere decît prin negarea veșnică a contrariilor. Astfel dezvoltarea celor două cîmpuri semantice — noapte neagră și noapte clară —, pare a fi dicotomică (opoziția care se creează între regimul diurn și cel nocturn *implică* antinomia lumină / întuneric și o *explică* pe aceea dintre viață și moarte) ; noaptea clară și noaptea neagră își unesc semnificațiile sub semnul *nopții eterne* (=veșnicie) ; «*Alături c-o umbră lumina răsare, / Alături c-un nor, / Din noaptea eternă prin raze apare / Un sînt meteor» (Mureșanul)*. Tot astfel lumina naște din întuneric (*«Deodată luna-ncepe din ape să răsaie / Și pîn'la mal durează o cale de văpaie. / Pe-o repede-nmiire de unde o așterne / Ea, fiica cea de aur a negurei eterne» — Sarmis)* și viața din moarte (*«Moarte și viață, foaie-n două fețe : / Căci moartea e izvorul de viețe, / Iar viața este rîul ce se-afundă / În regiunea nepătrunsei cețe» — Rime alegorice)*. Moartea este izvorul vieții, întunericul este sursa luminii, iar noaptea eternă, în înțelesul de veșnicinice este începutul și sfîrșitul atît ale regimului diurn al macrocosmosului (noaptea clară), cît și ale regimului diurn (ziua) și nocturn (noaptea neagră) al microscosmosului : moartea este esența vieții, întunericul este esența luminii, iar noaptea este izvorul și esența zilei. Altfel spus, moartea este o *altă* formă de viață, întunericul o *altă* formă a luminii, iar noaptea o *altă* zi (un singur text pare a infirma această ipoteză. Este vorba de poemul de tinerețe, din perioada vieneză, *La moartea lui Neamțu*, publicat în postume : «*Ai știut tu, scumpe frate, că pămîntu-i o ruină ? / Că-i o sarcină viață ? / Că-i martiriu să trăiești ? / Ai știut tu cum că moartea e un chaos de lumină, / Că la finea veciniciei te-aștept stelele cerești ?»* Textul pune o tulburătoare întrebare : există un sfîrșit al veșniciei ? Moartea și viața ar fi, în acest caz întruchipări ale veșniciei, iar Cerul ar fi spațiul de dincolo de viață și moarte, de dincolo de veșnicie. Această idee intră în opoziție cu efortul eului poetic întru realizarea a ceea ce s-a numit *coincidentia oppositorum*. Fiind un poem de început, ideea exprimată aici rămîne singulară și nerelevantă în raport cu sistemul filosofic și poetic eminescian, definitivat ulterior).

Eul poetic țintește către o formă de împlinire care să ducă la desființarea totală a determinațiilor impuse de timpul uman, prin contopirea cu Universul. Starea de farmec (noaptea clară), opusă celei de pustiu (zi) și taină (noapte neagră) este, în fapt, rezultatul și catalizatorul acestei comuniuni a eului poetic cu Cerul și Marea, cele două spații genetice eminesciene : în acest triunghi, eul poetic reprezintă spațiul genetic absolut întrucît în el se găsește sursa, desăvîrșirea și, în final, cunoașterea Cerului și a Mării, întruchipări ale spațiului nemărginit, precum și a Lumii ca desprindere din acest spațiu : «*Simții atunci puternic cum lumea*

toată-n mine / Se mișcă, cum se-ndoaie a mării ape-ntregi / Și-n fruntea mea, oglindă a lumilor senine, / Aveam gîndiri de preot și-aveam puteri de regi» (Cum universu-n stele...). Procesul, a cărui desfășurare instantanee este marcată prin plasarea formei verbale de perfect simplu *(simții)* la începutul strofei, reprezintă absorbirea directă a Universului de către Eul poetic : *«O dată încă-n viață să mă-nec în lumină ; / Să caut armonia a sferelor senină / În inima-mi zdrobită...» (Andrei Mureșanu)* : așa cum lumina naște și sfîrșește în întuneric, viața în moarte, noaptea clară și noaptea neagră în noaptea eternă, tot astfel Universul, creație a Eului, sfîrșește prin a fi re-integrat acestuia.

Ioan HOLBAN

Metaforă și istorie

Meditația asupra istoriei este o temă poetică veche cît cele dintîi manifestări literare ale omenirii, combinînd ideea superiorității timpurilor revolute cu cea a zădărniciei faptelor omenești. Destinul individual este implicat în sensul existenței universale : omul este un element al macrocosmosului și descifrarea individualului se induce din finalitatea întregului. De aici predilecția poeților pentru cugetările asupra originii și dezvoltării sociale de-a lungul veacurilor. Și cum orice meditație implică o filosofie, aproape nu există poet care să nu aibe o «filosofie» a istoriei, chiar dacă aceasta nu este dezvoltată în chip logic în cadrul unui sistem. Istorii universale, epoci eroice sau de decădere aparțin domeniului poetic, atunci cînd spiritul care le guvernează le înscrie în sfera universalului, înțelegînd prin aceasta desprinderea unor legi privind finalitatea existenței umane.

De la primele poezii publicate (La moartea principelui Știrbei) *și pînă la ultimele* (Doina) *istoria universală sau națională este o constantă la Eminescu. Înzestrat cu o cultură generală rar întîlnită* [1], *poetul avea solide cunoștințe de istorie — unele din articolele sale politice sînt adevărate studii asupra trecutului — și ,fapt mai important, o capacitate neobișnuită de a descifra «idealul istoric», cum se exprimă în publicistică, sau, în limbaj poetic, «gîndul» unei epoci sau al unei națiuni. Între poezie, dramaturgie, proza literară și politică există o uimitoare unitate de gîndire, încît putem afirma că ele sînt doar diferite ipostaze ale aceluiași cosmos ideologic care îmbină imaginația poetică cu rigoarea demonstrației și cu forța de impact a invectivei. Cu o formulă evident restrictivă, opera lui Eminescu ar putea fi definită, din acest punct de vedere, drept variațiuni stilistice organizate pe coordonate imuabile de gîndire.*

Filosofia istoriei este la Eminescu o proiecție în planul existenței omenești a unei legi metafizice și anume lupta eternă purtată între principiul vieții și cel al morții atotputernice [2]. *Principiul vital încearcă să înfrîngă moartea prin realizarea unui lucru etern. Istoria se definește din această perspectivă drept o o succesiune de asemenea încercări materializate în civilizațiile care în decursul timpului au apărut și, după scurtă perioadă de înflorire, s-au destrămat. La baza oricărei civilizații se află o idee prin care principiul vital a încercat să înfrîngă moartea. Ideea se concretizează într-o civilizație, dar cum moartea este atotputernică, ea dispare după un scurt timp metamorfozîndu-se în mit (basm), ipostaza eternă a unei civilizații* [3]. *Istoria se desfășoară prin repetarea la infinit a aceluiași ciclu — idee-civilizație-mit (basm) —, ciclu similar în formă cu triada dialecticii hegeliene : teză-antiteză-sinteză. Problema cunoașterii lui Hegel de către Eminescu apare astfel într-o lumină nouă, mai ales că poetul într-o scrisoare adresată din Berlin lui Maiorescu afirmă că pentru Hegel «gîndire și existență sînt*

[1] Cf. caracterizarea lui Maiorescu : *«Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturei europene de astăzi. Cu neobosita lui stăruință de a citi, de a studia, de a cunoaște, el își înzestra fără regret memoria cu operile însemnate din literatura antică și modernă».* Titu Maiorescu, *Critice*, vol. 3, București, 1915, p. 118.

[2] Cf. pentru amănunte studiul nostru *„Filosofia poetică" a istoriei*, în *Caietele Mihai Eminescu*, nr. 2.

[3] *Ibidem.*

identice»[4]. *Or, identitatea dintre gîndire și existență, în fapt o reluare a silogismului cartezian, la rîndul său o reluare a postulatului eleat, este una din pietrele de temelie a «logicii poetice» a lui Eminescu pentru care primordial este gîndul și importantă este numai gîndirea, căci ea se materializează spontan prin însuși actul gîndirii*[5]. *Cum poezia este prin definiție filosofică datorită capacității ei de generalizare, istoria este proiectată în plan cosmic: nașterea unei civilizații este un moment cosmogonic, căci ideea născătoare de civilizație, asemenea* nous-*ului lui Anaxagoras, ordonează haosul primar și creează o nouă ordine a universului. Grecia se naște din «gîndirea milenară» a mării, Roma din cea a «veșniciei celei bătrîne»*[6]. *Faptul că civilizațiile sînt eforturile făcute de principiul vital pentru înfrîngerea legii inexorabile a morții este implicit în* Memento mori, *dar este formulat limpede într-una din primele variante ale* Scrisorii I, *unde citim:* «Viața omenirei lungă luptă e cu tine *(adică cu moartea)* / obeliscii în risipă, piramidele-n ruină / piedici sînt ce le-au pus omul l-al tău pas nemăsurat»[7]. *În scrisoarea adresată lui Dumitru Brătianu el numește piramidele* «acele piedici în contra pasurilor vremii»[8], *iar într-un articol publicat în* Timpul *el vorbește pe larg de efortul făcut de egipteni în antichitate pentru a se eterniza prin construcții monumentele de piatră*[9]. *Aceeași idee apare la epoci diferite și în scrieri aparent fără legătură între ele. Exprimarea este metaforică în* Memento mori, *directă în varianta embrionară din* Scrisoarea I-a *și dezvoltată aproape în forma unui studiu în articolul din* Timpul.

În Memento mori, *ca și în varianta rezumativă în proză a poemului din lecția de istorie pe care Hatmanul Arbore i-o ține lui Ștefăniță în proiectul dramatic* Mira, *civilizațiile nu coexistă ci se succed, semn că nașterea uneia este cu necesitate precedată de moartea alteia; o idee apare în planul istoriei numai după ce precedenta a fost înfrîntă: abia cînd ideea eternizării prin construcții monumentale de piatră (Egiptul) se dovedește a fi efemeră se naște ideea eternizării prin artă, idee proprie Greciei, apoi cea a sistemului politic caracteristic Romei, sistem ce se vrea indestructibil etc. Succesiunea este nesfîrșită și se va încheia numai atunci cînd cosmosul, în ciuda aparenței sale eterne, va muri. Civilizațiile descrise în* Memento mori *sînt următoarele: Asiria (ideea autocratismului monarhic). Egiptul (construcțiile monumentale ce par* «eterne ca și moartea»), *Iudeea (obținerea nemuririi prin rugăciunile adresate lui Jehova), Grecia (arta), Roma (sistemul politic). Mai apar însă două, care, de fapt, nu sînt civilizații: Dacia și Miazănoaptea. Dacia este un paradis terestru populat numai de zei, unde absența oamenilor exclude existența unui civilizații, căci aceasta presupune activitate umană*[10]. *Paradisul este pierdut și va putea fi redobîndit cînd miticul corn al lui Decebal va răsuna din nou. Miazănoapte nu este nici ea o civilizație. Tărîm acoperit de ghețuri eterne, monoton și trist, Oceanul înghețat nu poate da naștere nici-unei forme de civilizații:*

«Miazănoaptea-n visuri d-iarnă își petrece a ei viață.
Doarme-n valurile-i sfinte și-nruinele-i de gheață
Însoțită de-ani o mie cu bătrînul rege Nord,
[...]
Reci și triști petreceau soții; iarna-n zilele-i eterne.
Văl de-argint peste pustiuri ca lințoliu îl așterne.
Vînturi reci îs respirarea undelor ce-au amorțit;

[4] Text citat după ediția lui A. C. Cuza, *Eminescu, Opere complecte*, București, 1915, p. 156.

[5] Orice lucru este pentru Eminescu materializarea unui gînd: podul lui Apolodor din Damasc peste Dunăre este *«un gînd de piatră repezit din arc în arc»*; piramidele egiptene sînt *«gîndiri arhitectonice de-o grozavă măreție»*, cosmosul însuși este materializarea *«gîndirii lui Dumnezeu»*, etc.

[6] Cf. studiul nostru *Imaginea Greciei și a Romei antice în poemul „Memerto mori"*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1970.

[7] Text reprodus după Perpesicius, vol. 3.

[8] M. Eminescu, *Articole politice*, ed. G. Bulgăr, București, p. 15.

[9] M. Eminescu, *Articole politice*, ed. I. Crețu, București, 1941, vol. 3, p. 356.

[10] Cf. Studiul nostru *Dacia în „Memento mori"*, în *Caietele Mihai Eminescu*, n. 1.

Arfa lui prin nouri strigă — inima-i e ger și gheață —
Marea ca să delireze vînturi să mugească-nvață —
Stelele s-oglindă-n neauă pe pustiul nesfîrșit».

La răsăritul lunii peisajul se schimbă structural în aparență; dintr-o dată sub razele astrului selenar atmosfera devine mediteraneană, în ciuda albului care continuă să fie culoarea predominantă:

«Atunci luciul mării tulburi se aplană, se-nsenină
Și din fundul ei sălbatic auzi cîntec, vezi lumină —
Visul unei nopți de vară s-a amestecat în ger».

Imaginea este înșelătoare, căci visul nu poate schimba realitatea. Nordul rămîne veșnic imobil cu ghețurile sale. El este haos care visează starea de cosmos (visul unei nopți de vară) *pe care nu o poate atinge și care i se arată numai în visul născut de selene. Și cum nu poate atinge starea de cosmos el încearcă să distrugă orice încercare de realizare a stării cosmice. Comtemplînd starea de cosmos realizată de imperiul roman, legiunile Nordului în frunte cu Odin vor să distrugă cetatea eternă. Cînd Odin dă semnul de pornire:*

«Și atunci furtuna mîndră dezrădăcinat-a marea.
Ea zvîrlea frunți de talazuri către stelele arzătoare,
Ridica sloiuri de gheață, le-arunca în șanț de nori,
Vrînd să spargă cu ei cerul»...

Cerul este în plan cosmic Roma, cum Roma este cosmos în plan terestru.

La prima vedere pare că versurile citate sînt versificarea unui capitol din istoria antică și anume năvălirile popoarelor barbare, năvăliri care au dus la prăbușirea imperiului roman. În acest caz Nordul ar fi localizat în Peninsula Scandinavă de unde au pornit spre sfîrșitul Antichității goții purtători ai religiei lui Odin. Numele zeului ar fi în acest caz o confirmare a acestei interpretări. Dar, Eminescu nu gîndește în poezie neapărat în termeni geografici sau în realii istorici, ci în simboluri. Nordul este un simbol. Dovada o avem în faptul că secole mai tîrziu același Nord se ridică împotriva altei încercări de cosmicizare a lumii, imperiul lui Napoleon Bonaparte. În fața acestei noi tentative cosmogonice prin ideea «păcii eterne»:

«Și-atunci Nordul se stîrnește din ruinele-i de gheață,
Munții plutitori și-i sfarmă și pe-a cîmpurilor față
El ridică visuri nalte... volburi mari de frig se văd
Si trecînd peste oștire o îngroapă... Și cu fală
El ridică drept făclie aurora-i boreală
Peste-oștirea-ntroienită în pustiul... de omăt».

«Nordul m-a învins, ideea m-a lăsat» *va exclama Napoleon exilat pe insula Sfînta Elena. De data asta nu mai poate fi vorba de goți. Și pentru a înlătura orice dubiu, de mai poate exista vreunul, într-un fragment din* Geniu pustiu, *fragment intitulat* Basmul cel mai fantastic, *cu subtitlul* Toma Nour în ghețurile siberiene, *Nordul este descris în termeni similari cu cei din* Memento mori. *În proiectata dramă* Decebal, *într-un monolog pe care după toate probabilitățile îl ține regele dac, revine de cîteva ori ca un leitmotiv propoziția «Nordul mă amenință». În articolele politice preocuparea față de amenințările Nordului revine obsedant. Cum am mai spus, el este simbolul haosului care în neputința de a-și schimba starea se revoltă și vrea să distrugă orice încercare cosmogonică.*

Există în toate momentele pe care le-am pomenit un fundament istoric. Dar, în poezie realitatea geografică și istorică se estompează, transformîndu-se în universuri atemporale. Articolele politice abundă în precizări cronologice, poemele descriu stări cosmice aflate în afară de timp. Realul se transfigurează în simbol: ceea ce este un fapt în cîmpul desfășurării timpului, devine într-o structură metaforică complexă un principiu etern al universului.

Gh. CEAUȘESCU

Imaginea interioară *

I. *Imaginea primară.* Este imaginea care corespunde chiar amintirii din copilărie a lui Eminescu, excepție făcînd faptul că locul figurii proprii a poetului, reflectată în apă, este luat de imaginea de suprafață a femeii, a iubitei. În aceasta vom vedea întotdeauna un *dublu.* Deci, imaginea interioară primară ar avea următoarea desfășurare : Eroul pătrunde în codru, noaptea, și în centru, lîngă lac, se întîlnește cu iubita, care este chipul său răsfrînt în apă. Recunoaștem, deci, situația erotică a complexelor eminesciene. În această situație, complexul lui Hoffmann este reprezentat de stele (lună) și lac (rîu, mare) ; complexul mitic al labirintului, de codrul inelar străbătut de cărări și deschis înspre poiana din centru, unde se găsește întotdeauna o apă ; în fine, complexul lui Narcis, prin întîlnirea eroului cu dublul său.

Înțelegem acum că toate trăsăturile straniі ale femeii eminesciene, interpretate de noi ca rememorare a apei din care aceasta se ivește, sînt trăsăturile dublului. Vom încerca să obținem un «portret-robot» al dublului, remarcînd că ocurența dublului nu va fi marcată, de fiecare dată, decît de cîteva elemente din cele enumerate în continuare :

1) *Ochii,* care păstrează relația semantică cu apa : *«tu cu ochiul plutitor și-ntunecos» ; «s-uită-n ochii-i plini de apă» (Călin. File de poveste). 2) Tremurul.* Este o amintire a apei în care apare dublul. *«E ființa-mi tremurîndă / Care trece-n infinit».* 3) *Răceala.* Element esențial al universului eminescian, răceala este o evidentă rememorare a apei nocturne întunecate : *«Își simte gîtu-atuncea cuprins de brațe reci / Pe pieptul gol el simte un lung sărut de gheață» (Strigoii). «Dar nici nu ești femeie... un demon tu îmi pari / Ce-ascunde foc din Tartar și-o cumplită răceală», (M-ai chinuit atîta...). 4) Paloarea.* Dublul poate fi recunoscut întotdeauna prin paloare. Într-adevăr, la lumina stelară, reflectată în apa neagră, figura copilului era rece, halucinată, palidă : *«Ea tăcea. Privirea-i seacă / Fața rece ca de ceară». (Miron și frumoasa fără corp).* O chintesență a simbolisticii acvatice este portretul din *Geniu pustiu : «un copil... cu fața albă ca marmura și cu niște ochi albaștri mari... trăsăturile feței de o paloare delicată, umedă, strălucită, moale ochii de-o adîncime nespusă... părul undoind...».* 5) *Strălucirea.* Poate fi dată de razele ce se reflectă în apă, dînd chipului o imaterialitate angelică : *«Îngerul tău e-o rază și trupul ei un nor. / La cîntecul tău eco răspunde plîngător». (Povestea Magului).* 6) *Umezeala. «Hainele ei umede de ploaie se lipiseră pe membrele dulci și rotunde, fața ei de o paloare umedă ca ceara albă...».* 7) *Figura palidă* a dublului apare adesea pe fondul întunecat al apei nocturne : *«De cîte ori, iubito, mă uit în ochii tăi, / Mi-aduc aminte ceasul cînd te-am văzut întîi : / Ca marmura de albă, cu mîini subțiri și reci, / Strîngeai o mantă neagră pe sînul tău...» (Sarmis). «E albă-n întuneric văd chipul ei lucind / Ca pe o tablă neagră o umbră de argint» (Mureșanu). «Iar fața ta e străvezie»,* ș.a. 8) De multe ori, femeia apare înconjurată de *stele.* Le putem considera o amintire a stelelor reflectate în apă, în jurul dublului : *«Și desfăcut ți-e părul în valuri de-aur moale / Deasupra frunții tale e-un mîndru cer de stele» (O arfă pe-un mormînt). «...și nu te temi că aurul din plete-ți / Se va topi în stele...» (Odin și Poetul). «Pe-acel pat, un tron cusut cu stele. / Sta înșirînd mărgăritare-n poală, / Regina cea-nțeleaptă...».* 9) *Transparența : «Și talia-i ce-n marmură săpată / Strălucea albă-n transparentul strai» (Aveam o muză).* 10) *Vălul.* Este una dintre cele mai generale reprezentări ale apei, ale valurilor unduitoare care trec peste chipul etern al reflectului : *«Ce-ți lipsește oare ție blond copil cu-a ta mărire, / Cu de marmur albă față și cu mîinile de ceară, / Văl-o negură diafană mestecată-n stele...»(Înger și Demon).*

Aceste zece elemente prin care definim deocamdată imaginea dublului au o extrem de largă circulație în poezia lui Eminescu. Pentru situația erotică (subliniem că erosul, la acest nivel, nu mai are nimic sexual, el este doar o tendință, o forță

* Textul de față face parte dintr-un amplu eseu pe care autorul l-a conceput ca o demonstrație continuă, pregnantă întîi de toate *la nivelul ansamblului.* Cum spațiul nu ne permite reproducerea integrală a acestui studiu, am optat pentru publicarea fragmentară, în mai multe numere ale revistei. În receptarea punctelor de vedere exprimate aici cititorul va trebui să țină, deci, seama de caracterul lor, fatalmente, *parțial.* (n.r.).

a inconștientului opusă celei thanatice, și generînd un sistem de imagini puse în mișcare de un sentiment de atracție, de voluptate) aceste trăsături sînt aproape exhaustive. În același timp, ele apar și în celelalte situații, fiind elementele cele mai generale ale dublului eminescian. Totuși, astfel definit, acestuia îi lipsesc o serie de atribute care deschid o amplă perspectivă asupra sensului său, și pe care le vom indica vorbind despre imaginea secundară (escamotată).

Urmărind mecanismul reflexiei, observăm felul în care acesta apare deformat în imaginația poetului : *«Tu cugeți. Cugetarea cu raze reci pătrunde, / Lovește chipul dulce creat de fantezie / Și acest chip devine palid ca o stafie.» (Povestea Magului).* Accentuăm, arătînd că în unele fragmente, acest mecanism erupe la suprafața textului, mai ales la adăpostul metaforei : *«Iar tu, interpretă-a cerești lor plîngeri / Credeam că ești chipul ce palida stelă / Aruncă pe-o frunte rebelă, / Pe valul amar.» (La o artistă).* Sau : *«Știe ea oare că poate ca să-ți dea o lume-ntreagă, / C-aruncîndu-se în valuri și cercînd să te-nțeleagă / Ar împle-a ta adîncime cu luceferi luminoși ?» (Scrisoarea V).*

De asemenea, la adăpostul unor acțiuni simbolice. De exemplu, iată cum Euthanasius devine un dublu : *«Mă voi așeza sub cascada unui pîrîu... Rîul curgînd în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturii, dar să mă ferească de putrejune.»* *Reveria dedublării* provoacă inventarea unor scene stranii, cum este următoarea : *«Apoi mă dusei la izvor, unde i se aruncase capul. Soarele se răsfrîngea pe fața apei lucii, care tremura ca o unduioasă oglindă de argint — dar în fundul apei clare zăcea capul cel frumos al junelui. Apa curgînd curățise și dusese cu sine scursorile de sînge, astfel încît nu rămase decît capul cel blond, palid, cu-o față albă ca argintul...»* Nu ne e greu să recunoaștem aici caracteristicile dublului, dar, pentru ca obsesia sa să iasă la suprafață, poetul a creat inconștient un întreg scenariu epic, culminînd cu tăierea capului lui Ioan, prietenul lui Toma Nour.

Rămîne să discutăm acum relația dintre eroul liric și dublul său, în cazul situației erotice. Aceasta este, mai mult decît orice, una de fascinație, de atracție bolnăvicioasă. Narcisismul eminescian este patologic, el unifică destinul sumbru al poetului cu hipnoza adîncă pe care opera sa a exercitat-o dintotdeauna. Iată propria-i mărturie : *«Altădată mă pomeneam că mă uitam ore întregi în oglindă și mă strîmbam la mine singur, și, cînd mă trezeam din asemenea atonie, mă-nfiora siguranța că am înnebunit și teama de mine însumi. Lucrul de care mă temeam mai mult era nebunia ; mi-era frică să nu-nebunesc (...) Zile întregi cutreieram cîmpii pînă dedeam de rîu. Acolo, de pe podul de lemn, mă uitam în valurile galbene cum zburau repezi ciorăind, valuri turburi ca sufletul meu sterp, turburi și neoglindoși ca inima mea moartă. Apa limpede ca cristalul a izvoarelor nu-mi plăcea — cînd dădeam însă de ea, începeam a o amesteca cu bastonul..» (Geniu pustiu).* Se observă aici în același timp atracția pentru apă și reflectare, cît și groaza de a-și vedea chipul în apă (teama de a nu înnebuni). Situația erotică (imaginea interioară primară) păstrează numai atracția însoțită de voluptate. Dorința de unificare cu dublul generează o serie întreagă de atitudini ale eroului liric față de acesta :

1) *Privirea.* Uneori este o relație suficientă, încărcată prin ea însăși de voluptate : *«Cînd fața mea se pleacă-n jos, / În sus rămîi cu fața, / Să ne privim nesățios / Și dulce toată viața.» (Luceafărul).* 2) *Sărutul* devine o reverie a sorbirii din apă. Sorbitul în sine este prezent în scena mai sus amintită, cea a capului lui Ioan : *«... dar în fundul apei clare zăcea capul cel frumos al junelui (...) fundul apei se turbură și deveni însîngerat — mă aplecai pe suprafața ei și sorbii în sorbituri lungi din apa turburată cu sîngele lui».* Comparăm cu versuri din situație erotică : *«Și bărbia i-o ridică, s-uită-n ochii-i plini de apă / Și pe rînd și-astupă gura cînd cu gura se adapă.» (Călin).* 3) *Desprinderea vălului* are semnificația încercării imaginare de a da la o parte însăși suprafața ce desparte eul de dublul său : *«Să-ți desprind din creștet vălul, / Să-l ridic de pe obraz» (Dorința,* sau în *Călin,* ruperea pînzei). 4. O altă atitudine frecventă este încercarea contrariată de a *cuprinde în brațe* imaginea reflectată. Această acțiune este urmată de o disperare profundă, chinuitoare (v. *Miron și frumoasa fără corp* sau *Din valurile vremii).* 5)*Reveria contopirii cu dublul* prin scufundarea în apă,

prin înec, este cea mai puternică manifestare a eroului liric. Tentativa sa este însoțită de voluptate, dar în același timp de spaimă. Într-o primă fază, această reverie se manifestă prin obsesia, cum spuneam, a înecului (*«Fundul mării / Mă atrage în adînc»* — *La fereasta dinspre mare, «O mare, mare înghețată, cum nu sunt / De tine-aproape, să mă-nec în tine !»* — *Odin și poetul* sau în *Cînd privești oglinda mării),* iar contopirea propriu-zisă cu dublul are ca primă consecință pierderea respirației : *«Și la piept o strîng mai tare, / Răsuflarea-mi se sfîrșește» (Ea-și urma cărarea-n codru).* Moartea urmează impresionantei scene a unificării depline din *Cezara : «El alergă la patul lui și-o culcă (...) Se-nădușea sărutîndu-o... simțirile-i pereau, parcă nu mai gîndi nimic... Adormi adînc (...) Marea purta în patul ei moale și albastru două cadavre unite, strîns îmbrățișate».* Femeia fiind un reflex de apă, este firesc ca actul erotic să fie reprezentat de moartea prin înec. 6) Eroul liric și dublul său stau față în față într-o atmosferă de somnolență și vrajă. Aceasta este relația perfectă între cele două entități. Jumătățile eului scindat nu se mai pot contopi (rezultatul este anihilarea lor), dar se pot reuni, se pot alătura într-o armonie desăvîrșită *(v. Lacul).*

Imaginea interioară primară apare, în poezia lui Eminescu, în toate ipostazele ei. În poemele în care sînt prezente ca elemente fundamentale codrul, noaptea înstelată, lacul și cuplul, schema arhetipală se realizează integral. Aproape întotdeauna, însă, ea apare torsionată (fragmentată, de pildă, de un fir narativ), ca în *Călin, Povestea codrului, Povestea teiului,* ș.a. Aproape în întreaga operă eminesciană ea apare pulverizată : elemente separate ale celor trei complexe apar în contexte de suprafață. În fine, deplasarea imaginii primare am putut-o observa în toate poemele în care ea apare în situația erotică : dublul se convertește în imaginea iubitei ; zîna apare din copacul de lîngă apă și nu direct din apă, etc., etc.

Pe baza relațiilor analogice deja discutate, se produce escamotarea (deghizarea) imaginii primare, generîndu-se o serie de substitute ale sale structurate pe aceeași schemă arhetipală. Cel mai important dintre aceste substitute este *varianta thanatică* a schemei respective, pe care o vom discuta în continuare.

II. *Imaginea interioară secundară.* Dimensiunea thanatică a inconștientului eminescian generează o imagine punct cu punct analoagă imaginii interioare primare. Codrul se metamorfozează într-un labirint de coridoare dintr-un castel, mijlocul codrului devine doma, iar stelele și apa devin făcliile și mormîntul. În acest caz, dublul nu este decît ființa moartă (de data aceasta uneori feminină, alteori masculină, ca dovadă că sexele sînt structuri de suprafață, arbitrare) de pe catafalc.

Că este așa, ne-o demonstrează memorabilul poem *Vis,* poemul în care Eminescu s-a aflat cel mai aproape de himera sa. El se visează, de la început, semnificativ, în relație cu apa : *«Pluteam pe-un rîu. Sclipiri bolnave / Fantastic trec din val în val».* Ajuns în *«domul cel regal»,* el are o viziune teribilă : *«Prin tristul zgomot se arată, / Încet, sub văl, un chip ca-n somn, / Cu o făclie-n mîna-i slabă — / / În albă mantie de domn. / Și ochii mei în cap înghețată / Și spaima-mi sacă glasul meu. / Eu îi smulg vălul de pe față... / Tresar — încremenesc — sunt eu».* Consecințele acestei revelații sînt tragice și ele ne întăresc convingerea că un singur fapt psihic a determinat boala poetului și misterul operei sale : scindarea eului : *«De-atunci ca-n somn eu umblu ziua / Și uit ce spun adeseori ; / Șoptesc cuvinte ne-nțelese / Și parc-aștept ceva — să mor ?».*

Dublul, în varianta sa thanatică, păstrează în mare măsură trăsăturile dublului erotic. Enumerăm cîteva : 1) *Paloarea : «Pe-un sarcofag întins văzu / Copila ce-a iubit. / Ca ceara palidă era...» (A fost odat'un cîntăreț).* 2) *Vălul* reprezintă principalul simbol de legătură între dublul erotic și cel thanatic, unificînd ideea dedublării în poezia lui Eminescu. Vălul sub care se află mortul de pe catafalc este, mai puternic decît mormîntul însuși, o rememorare a apei în care copilul și-a privit prima dată imaginea reflectată. În poemul numit, semnificativ, *Gemenii,* apar versurile : *«Iar colo-n fruntea salei e-un tron acoperit / C-un negru văl de jale, căci Sarmis a murit. / Iar chipu-i — cel din urmă din lungul șir de regi / Sub vălu-i, ca pe-o umbră, abia îl înțelegi».* 3) Dar dublul, în această situație, este mai ales *mort.* O întreagă constelație de analogii gravitează în jurul acestei trăsături. Eminescu vede în dublul său un arhetip, o ființă nemuritoare (umbra din *Sărmanul Dionis,* frumoasa fără corp, Hyperion, etc.) și deopotrivă moartă. Adîncit în oglindă,

dublul este partea nemuritoare, eternă, atemporală, a sufletului uman. Pentru a trece în dublu, corpul uman are nevoie de purificare prin moarte : *«Astfel cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrîn rege din basme, adormit pe sute de ani într-o insulă fermecată»*. Prin înseşi trăsăturile sale, într-adevăr, mortul este asemănător imaginii reflectate, înscriindu-se ca şi ea într-o altă zonă a existenţei, în eternitate. Dublul se confundă, prin urmare, cu tot ce este etern şi ideal în lumea eminesciană. Îl vom găsi în ipostaza de femeie, de înger, geniu, umbră, fiinţe nemuritoare şi reci.

Atitudinea faţă de dublu în această ipostază este mai ales una de teroare intensă, copleşitoare, cum am văzut în *Vis*. Totuşi, există multă fascinaţie şi în acest caz, o fascinaţie manifestată prin : 1) *Privire : «Care-i scopul vieţii mele, / Întreb sufletu-mpietrit ? / Ochiu-i stins, buzele mele / De dureri a-nvineţit.»* (*Ondina*). 2) *Vălul*, de data aceasta este smuls cu teroare : *«Şi ochii mei din cap îngheaţă / Şi-un tremur sacă glasul meu / Eu îi smulg vălul de pe faţă...»* 3) Dorinţa de confundare cu dublul, marcată însă profund, de data aceasta, de oroare şi spaimă, se manifestă şi prin *sărut : «o doamnă în giulgiu (...) ea-şi dădu vălul într-o parte şi-l sărută pe gură»*. 4) În situaţia thanatică, reunirea cu dublul se converteşte în dorinţa eroului însuşi de a deveni un dublu. Un întreg ritual este necesar pentru aceasta, dar condiţia esenţială este moartea. Un poem ce poate fi privit ca o coborîre în infern a operei eminesciene, *Rime alegorice*, este realizarea concretă a obsesiei poetului, a dorinţei sale de a trece de partea cealaltă a oglinzii. Poetul moare, *«corabia vieţii-mi grea de gînduri, / De stînca morţii risipită-n scînduri»*. Ajuns *«pe-un ţărm pustiu»*, el descoperă un palat spre care se îndreaptă (ca în *Făt-Frumos din lacrimă*) şiruri de schelete. Unul dintre ele îl transformă şi pe poet într-un dublu : *«Şi iată, vălul meu ţi-l dau, pe faţă / Să-l pui, s-acoperi ochii tăi de gheaţă»*. Ajuns înaintea Şeherezadei, asemenea Luceafărului, dublul cere reîntoarcerea la viaţă : *«Îngenunchind atunci am zis în sine-mi : / O, dulce chip, cu mîna fruntea ţine-mi / Şi de pe ochi ia-mi vălul trist şi rece / Căci simt bătaia re-nviatei inemi»*. Singuri morţii sînt eterni. Pentru dublul său Eminescu a creat o întreagă împărăţie a morţii, asemănătoare lumii ideilor platonice. 5) *Teroarea* propriu-zisă este resimţită, analog voluptăţii în varianta erotică, în momentul reunificării cu dublul (prin îmbrăţişare şi sărut). Şi, tot aşa cum în situaţia erotică voluptatea era însoţită de spaimă şi vertij, teroarea în faţa dublului este, de multe ori, o teroare dulce (v. *Odă. În metru antic*). În *Strigoii*, această situaţie, explicată prin intervenţia răcelii, o reîntrupează pe Maria, care, fiind o fantasmă, este un dublu (imaginea ei este fixată într-unul dintre cele mai tulburătoare versuri eminesciene : *«Părea că-n somn un înger ar trece prin infern»*), iar aceasta îl îmbrăţişează pe erou. Teroarea acestuia ţine de reveria morţii prin înec : *«Îşi simte gîtu-atuncea cuprins de braţe reci, / Pe pieptul gol el simte un lung sărut de gheaţă, / Părea un junghi că-i curmă suflare şi viaţă»*. Din acel moment, Arald devine el însuşi un dublu, investit cu toate atributele acestuia.

Uneori dedublarea ajunge în sfera conştientului, desfăşurîndu-se la nivelul de suprafaţă al tramei. Situaţii de tip William Wilson apar în *Avatarii faraonului Tlá* şi în *Gemenii*. Acestea însă nu ne interesează direct, ele fiind doar o consecinţă îndepărtată a obsesiei dedublării : sub presiunea acestei obsesii inconştiente, poetul a ales, din inventarul romantic de teme şi motive, acest motiv de largă circulaţie. La poetul român, dedublarea este cu totul altceva : fiind centrul imaginii interioare, *dedublarea* (ca materializare în imaginar a eului scindat) este centrul poeziei eminesciene. Imaginea secundară se întîlneşte realizată integral în numeroase texte ale poetului. Poemul *Cu gîndiri şi cu imagini*, deşi, aparent, un text teoretic, păstrează imaginea interioară în armătura sa metaforică, realizînd o uimitoare (şi fără analog în poezia lumii) sinteză între conştiinţa poetică explicită şi cea implicită. În acest caz labirintul este reprezentat prin *«de sfinxuri lungi alee»*. Centrul său este piramida cu sala în care *«sub o faclă / Doarme-un singur rege-n raclă»*. Este imaginea interioară secundară cea mai simplă posibil, dar în care se cuprind toate elementele ei : complexul mitic al labirintului, complexul lui Hoffmann (facla şi racla) şi complexul lui Narcis (dublul realizat prin imaginea mortului).

O frumoasă imagine secundară deplasată (convertită într-o vagă meditaţie) o întîlnim în atît de misterioasa poezie *Se bate miezul nopţii*. Imaginea este frag-

mentară, căci lipsește complexul lui Hoffmann. Totuși, poate fi reconstituită fără exagerare, și cu acest prilej se demonstrează și caracterul coerent al poemului, contestat de mulți. Simplificat, labirintul apare sub forma drumului foarte frecventat : *«Pe căi bătute-adesea vrea mintea să mă poarte»*. Complexul lui Narcis este marcat în versul următor, *«S-asamăn într-olaltă viață și cu moarte»*. Asta înseamnă a compara o entitate cu alta și a le găsi asemănătoare ; dublul fiind pentru poet o imagine a *morții eterne*, putem afirma că, extrem de puternic deplasată, se simte și aici reveria dedublării. Lucru confirmat de ultimele două versuri, care cuprind o reprezentare simbolică a scindării eului eminescian : *«Ci cumpăna gîndirii-mi și azi nu se mai schimbă, / Căci între amîndouă stă neclintita limbă»*. Limba cumpenei stă între cele două ipostaze ale eului : eul viu, individual, și eul etern și «mort» din oglindă, deci din lumea «ideală».

Mircea CĂRTĂRESCU

TIMPUL LĂUNTRIC LA REBREANU

(II)

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

Repetiția declinată a unor momente de viață o trăiește și Titu Herdelea. El are o ciocnire cu plutonierul de jandarmi maghiari care-i bate pe țăranii români din Lunca. E repezit, acuzat de instigație și supus apoi unei anchete.

În *Răscoala*, îl găsim pe Titu Herdelea, care, către sfîrșitul romanului, retrăiește oarecum repetiția ciocnirii sale din *Ion* cu autoritățile. De astă dată, asistă la schingiuirea țăranilor de către maiorul Tănăsescu. Ca și întîia oară, nu se poate stăpîni și intervine revoltat, cerîndu-i torționarului socoteală. E din nou repezit, acuzat de instigație, amenințat cu arestarea imediată.

Să observăm degradarea survenită în repetiție. Simpla bătaie ia acum forma schingiuirii și asasinării oamenilor. Călăii lor nu mai sînt străini, ci români ca și ei. În Lunca, Titu se ținuse bățos, rezistase încercărilor de intimidare, îl înfruntase pe locotenentul însărcinat cu ancheta «cazului» său. În primul episod, țăranii români ies, pînă la urmă, cîștigați : *«Ei, domnișorule,* — spune unul — *ne-au zdrobit ei, ne-au chinuit, au dat dreptate șașilor, dar imașul tot al nostru a rămas și azi nu mai calcă picior de Păunășar pe pămîntul nostru !»*.

Întîmplarea îi insuflă lui Titu o mare încredere și-l aduce într-o stare de veritabilă exaltare națională : *«Aici e nădejdea !* — îi spune el. *Nici eu, nici Virginia, nici Grofșoru, nici unul nu avem rădăcini adevărate și nu sîntem în stare să ne îndîrjim și să suferim... Numai ei știu să se jertfească pentru pămînt, căci numai ei simt că pămîntul e temelia»*.

În al doilea moment, din *Răscoala*, Titu e redus la tăcere. Ba, mai tîrziu, în timpul mesei consimte să se și împace cu Tănăsescu. Momentul e preludiul carierei de gazetar timorat a lui Titu Herdelea, care ajunge să-și privească meseria ca pe o simplă slujbă într-un birou, așa cum ni-l prezintă, după două decenii, romanul *Gorila*.

Foarte elocventă pentru entropia ivită în ciclicitatea timpului la Rebreanu se arată mai ales *Pădurea spînzuraților*. Aici personajul principal, Apostol Bologa, din judecător și supraveghetor al execuției unui ofițer dezertor ajunge în final victima aceleiași proceduri sumare. Declinul existenței, în repetiția momentelor ei, Rebreanu îl sugerează printr-o serie de insinuări fine, privitoare la sfîrșitul nefast către care eroul se îndreaptă. Intervine iarăși senzația de *déjà vu*. Bologa o are, cînd acțiunea cunoaște o precipitare și un ordin îl cheamă la comandamentul diviziei.

«Omul care-i adusese hîrtia i se păru cunoscut, dar nu-și amintea de unde [...] Bologa se uită întîi la plic, apoi la plutonier [...] gîndindu-se unde a mai văzut pe plutonierul acesta cu fața cenușie».

Peste cîteva minute ideea revine : *«Apostol nu se putu stăpîni să nu întrebe nervos : „Te-am mai văzut undeva pe d-ta, plutonier ! ...Unde servești, la ce birou ? — La pretura diviziei — răs-*

punse plutonierul cu un zîmbet urît» (s.n.).

— *Da ? mormăi locotenentul, tot nedumerit, fiind sigur că l-a văzut aiurea, undeva și necăjit că nu-i vine deloc în minte unde anume».*

Recunoașterea e însoțită de o premoniție tulbure a soartei care-l așteaptă. Trecînd prin *Pădurea spînzuraților*, Bologa *«își aminti brusc că l-a văzut în Zirin la execuția lui Swoboda».*

Degradarea intervenită în momentul retrăit capătă o marcă și mai apăsată : *«Apostol se scutură ca de un gîndac grețos»* — notează Rebreanu.

Dar lăsînd de o parte ciclicitatea, fie ea și supusă entropiei, să analizăm mai îndeaproape ce conștiință a timpului dobîndesc eroii scriitorului. Tot romanul *Adam și Eva* ne oferă «punctul de plecare» potrivit. Urmărind cum se individualizează aici timpul în conștiința personajelor principale, așa cum procedează Poulet, descoperim dincolo de ciclicitate ceva important : Senzația acelui *déjà vu* coincide cu un moment de trecere a existenței dintr-o stare în alta. Pînă o vede pe Navamalika, Mahavira duce o viață de tînăr cuminte. Ascultă cu sfințenie poruncile părinților săi, chiar dacă ele îi contrariază dorințele. Renunță astfel la slujirea brahmanilor, cum se simțea împins, revine în sat și acceptă de soție fata pe care o cumpărase pentru aceasta tatăl său. O face fără plăcere, chiar cu un fel de insatisfacție supusă : *«se întristă cînd află porunca părinților. Trebuia să se supună, căci Kauneva era stăpînul și tatăl său. Inima lui însă plîngea».*

Înainte de a întîlni pe Isit, Unamonu trăiește împlîntat într-o lume tradițională, ale cărei cutume le respectă cu strictețe. Veghează să se îndeplinească întocmai toate riturile înmormîntării părinților săi, gîndul să nu fi uitat ceva îl împiedică să doarmă. Începe să-și pregătească și sie însuși Casa veșniciei ; se poartă prevenitor cu sora și soția sa Neferura, avînd grijă să nu arate vreo agasare față de ambițiile ei cam prostești.

Toată existența lui Unamonu ia brusc însă alt sens, agitat, chinuitor, după ce o zărește prima oară pe Isit.

Gungunum manifestă o mare indiferență la toate pînă dă de Hamma. Chiar inițierea erotică la care îl supune o slujitoare a zeiței Istar *«îi lasă un sentiment de maculare».* Ascultă și el de tot ce hotărăsc, întîi, tatăl și, apoi, mama sa. Dar o caută mereu pe Hamma în nesfîrșitele masacre prin care trece, ca un somnambul.

Axius e, la fel, pînă la descoperirea Serviliei, un nobil roman, înclinat către o viață liniștită și preocupări intelectuale. De copil *«îi plăcea să stea ceasuri întregi pe țărmul mării, cu creta în mînă, scriind, citind și mai cu seamă ascultînd cu nesăturată curiozitate glasul pedagogului care-i povestea și-i explica faptele zeilor».*

Își iubește soția și respectă jurămîntul de a-i rămîne fidel cît va trăi. Din clipa în care o vede pe Servilia, această viață calmă, bucolică, încetează. Axius caută să scape de ispită, întreprinzînd lungi voiaje. Nimic însă nu-i mai prieste și vraja privirilor Serviliei îl trage acasă. Primul său gînd, cum sosește, e să întrebe de ea.

Și Gaston Duhem duce o viață cuminte, burgheză, pînă intervine în ea Yvonne. Deși ne aflăm în plină revoluție, eroul se devotează îngrijirii bolnavilor, nu are ambiții politice, iar faptul că fusese coleg și amic cu Robespierre și-i împărtășise opiniile iacobine, nu-l determină să-și modifice existența. Și Gaston a devenit soțul Antoinettei mai curînd datorită stăruințelor părintești decît dragostei, dar s-a acomodat, ajungînd să tolereze pînă și catolicismul practicant ca și regalismul consoartei sale.

Simptomatic pentru ceea ce ne interesează e că la apariția Yvonnei intră într-o stare de transă. În fața ghilotinei, își amintește *«că a plecat de acasă fără să vestească pe nimeni și se întreabă ce va face familia, cînd va afla vestea morții. Poate c-au și aflat și acuma aleargă să-l scape, ori sînt undeva în mulțime, pe-aici, ascunzîndu-și durerea și neîndrăznind măcar să se apropie ?*

«Simți mîna fierbinte a Yvonnei și imediat se gîndi că tot ce-a fost nu mai are nici o importanță și că viața lui a început în clipa cînd a cunoscut-o pe Yvonne» (s.n.).

Exact același sentiment îl încearcă și Toma Novac, după ce nu reușește, la început, să dea de urma Ilenei. I se pare că existența lui a încetat să mai aibă vreun sens : *«Era ca un naufragiat care pierde, clipă cu clipă orice speranță de salvare. Se repezi pe Bulevard, în sus și în jos, apoi iar pe Calea Victoriei, revenind tot în același loc, tot mai desnădăjduit. Se învîrti acolo pînă tîrziu. Ajunse acasă zdrobit. Izbucni în plîns zguduitor. I se păru că și-a pierdut inima».*

În toate aceste cazuri, pînă la momentul de *déjà vu*, insul a trăit parcă fără a avea conștiința vieții sale interioare, autentice. Mai exact zis, s-a aflat într-o stare de lungă amnezie, neștiind cine este cu adevărat. Desfășurarea existenței sale a avut loc într-un timp uniform, lent, liniar. Acesta ar fi «punctul de pornire» (după Poulet) ; insul ia act, trăind, de o realitate așezată temeinic într-o albie a ei străveche, pe care o urmează egal, fără abatere. Apoi, deodată, cînd i se relevă ființa lăuntrică, profundă (sub forma unei atracții imperioase, copleșitoare), amnezia încetează. Descoperirea *sinelui coincide cu acea a altui timp*, interior, furtunos. Desfășurarea lui e precipitată, violentă și sfîrșește repede, prin distrugerea sau prăbușirea în atrofie morală a insului.

Hotărîtor e aici un *moment de trecere* («instant de passage») cum îl numește Poulet.

Am putea spune că intervine o abolire a trecutului. Insului i se pare falsă, ba chiar străină, întreaga existență anterioară. E lucru pe care îl simt toți avatarii lui Toma Novac și ajunge să și-o spună foarte limpede Gaston Duhem.

Momentul acesta de trecere are tendința să provoace și pieirea prezentului, accelerînd necontenit rostogolirea timpului către un viitor, tras mereu mai aproape fiindcă singur el oferă șanse împlinirii nădejdilor individului și exercită asupra lui o acțiune absorbitoare, tiranică. Dar o astfel de fugă mereu grăbită înainte micșorează concomitent spațiul existenței ulterioare. E o goană spre un viitor fără durată, devorator al vieții, sortit să se mistuie într-o clipă.

Personajele din *Adam și Eva*, chiar dacă au, probabil, afinități mai mari cu autorul, datorită preferinței mărturisite de el pentru această carte, acționează conform unei scheme. O regăsim oare și în alte romane ale lui Rebreanu ? Surpriza e să descoperim că, mascată de amănunutul realist mai abil distribuit, ea se află și în ele.

Viața lui Ion cunoaște întîi o desfășurare monotonă, fără vreo rază de speranță în vreo schimbare. Puterea imensă a *tradiției* asupra lumii, în care ia act de sine, inițial individual, e cunoscută și au subliniat-o toate comentariile critice.

Cînd Ion întrevede șansa de a pune mîna pe pămînturile lui Vasile Baciu intră într-o stare euforică, nebunească. Nu-și ia nici măcar niște prevederi elementare — observă G. Călinescu. Ba constatăm că nu se mulțumește cu ceea ce ar putea obține de bunăvoie din partea tatălui Anei. Ține ca un posedat să capete *tot* pămîntul. Mai mult, la nuntă, cînd primește banii de dar se gîndește să-și ia doi boi ; îndată însă alungă gîndul, socotind că ar putea cumpăra cu suma aceasta încă niște pămînt.

E aici un «moment de trecere» ? Am intrat oare cu adevărat în acel timp interior, conscientizat mai adînc, al lui Ion ? Nu pare deloc probabil.

Char așa, posedat, eroul continuă să rămînă, prin trăirile lui lăuntrice în timpul mediului său social, care ascultă cu prioritate absolută de «glasul pămîntului».

Poate nepunînd atîta pornire aprigă, dar raționînd la fel, mai toți flăcăii din Pripas ar fi făcut alegerea lui Ion. Aici are dreptate G. Călinescu, cînd susține că personajul procedează în actul seducției ca orice tînăr țăran.

Adevărat «instant de passage», momentul care aduce realmente trecerea la un timp personal, adică trăit în interioritatea conștiinței intime, e acela al reîntîlnirii cu Florica, mireasă.

În timpul nunții, George surprinde deodată, printre meseni, ochii lui Ion, *«dîrji, aprinși și turburi»* și-l înspăimîntă parcă i-ar fi spus că din ei pornește o «primejdie».

Romancierul fixează atent ceea ce se întîmplă : George se uită iar spre fostul său rival : *«Ion nu-și lua ochii de la mireasă, ca și cînd i s-ar fi lipit de ea într-o sărutare, atît de pătimașă că nici o putere din lume să nu-i mai poată despărți»*.

Și Ana observă scena : Amărăciunea o «sugrumă» și se pomenește zicînd fără voia ei : *«Am să mă omor, Ioane»*.

Acum eroul a intrat în timpul acela precipitat, absorbitor, devorant, al personajelor din *Adam și Eva*.

Cînd puțin mai tîrziu o oprește pe Florica în drum și ea îl întreabă : *«Ce vrei, Ionică ?»*, bărbatul răspunde *«cu dinții strînși, înfricoșat parcă să nu-i zboare spre dînsa tot sufletul înnebunit de patimă»*.

La recomandarea lui Titu, să-și caute altă femeie, *«scrîșnește furios» «cu o hotărîre sălbatică în ochii sticlitori»*.

Acum, de fapt, personajul începe să se comporte ca un om intrat în transă. Îi dă tîrcoale lui George, găsind diverse prilejuri să-i facă vizite acasă. Simptomatic e că patima a pus o asemenea stăpînire asupra sa, că abia se poate ține

să nu sară și să o ia în brațe pe Florica, față de bărbatul ei. Întregul univers al cutumelor, care-i dictaseră comportarea inițială și-a pierdut aproape complet puterea de constrîngere.

În incursiunea amoroasă finală, Ion e de o imprudență fatală.

Se amețește la cîrciumă, *«mai mult de fericire, decît de rachiu»* deși *«băuse atîta de speriase pe vădana lui Avrun»* — spune autorul. Euforia îl reinstalează într-un timp anterior, fericit, de neîngrădită disponibilitate sentimentală. Toată durata existenței sale de atunci pînă acum a dispărut în chip miraculos : *«Venind, fluiera vesel ca pe vremea cînd era holtei, și se ducea la fete, înainte de-a fi avut vreun gînd de însurătoare»*. Dar există și ceva în plus : *«Sufletul îi era așa de plin de bucurie, că se stăpînea să nu sară și să îmbrățișeze gardurile pe lîngă care trecea și ciinii care-l lătrau ici-colo»*. Pătrunzînd în ograda Floricăi, lasă poarta deschisă, ca să nu scîrțîie cînd va pleca : *«Toate le potrivise cu mare grijă, numai la George nu se gîndise,* parcă nici n-ar fi fost pe lume» (s.n.).

«Momentul de trecere», acaparînd conștiința eroilor lui Rebreanu printr-o dorință copleșitoare, care le proiectează existența exclusiv în viitor, face ca atît trecutul cît și prezentul să dispară integral. De aceea Ion are senzația că a redevenit holtei. A uitat complet de căsătoria cu Ana și nu-și mai amintește împrejurările tragice în care a rămas văduv. Din motive identice ignoră situația Floricăi, femeie măritată cu un bărbat gelos. Timpul a fost corijat într-o manieră ideală, fiind vidat cu tot ceea ce, sub raportul evenimentelor trecute sau datelor prezente, ar ridica obstacole dorinței. Pentru Ion, George *«parcă nici n-ar fi fost pe lume»*.

Și mai aproape de modelul eroilor romanului *Adam și Eva* e Apostol Bologa. Existența lui la Parva, pînă la înrolare, se desfășoară ternă, fără vreun relief existențial. Ca Mahavira, ca Gungunum, ca Gaston Duhem, a fost copilul cuminte care asculta totdeauna recomandările părinților. Logodna lui cu Marta Domșa, e aranjată de d-na Bologa printr-o convorbire între ea și tatăl fetei. Pe urmă, Apostol caută mai mult să-și creeze convingerea că e îndrăgostit, decît o resimte în realitate. La regiment, o lungă vreme, uită complet de logodnică și abia cînd o atracție obscură îl împinge către Ilona, chipul Martei îi vine în minte și hotărăște să plece neapărat acasă pentru a o revedea. Bologa trăiește deocamdată, și erotic, sub regimul «datoriei» care traduce supunerea lui față de timpul exterior, egal cu sine însuși, prefigurat dinainte, expresie însăși a *tradiției*.

Interiorizarea aduce aceeași intensificare existențială bruscă, absentă anterior. Apar acum momentele foarte scurte, dar cu o tendință marcată spre eternizare, pentru că absorb întreaga viață.

Primul îl trăiește Apostol cînd are întîia sa criză mistică, în copilărie : *«Tocmai în clipa cînd se închina, la încheierea rugăciunii, se deschise deodată cerul și, într-o depărtare nesfîrșită și totuși atît de aproape ca și cum ar fi fost chiar în sufletul lui, apăru o perdea de nourași albi în mijlocul cărora strălucea fața lui D-zeu ca o lumină de aur, orbitoare, înfricoșătoare și în același timp mîngîietoare ca o sărutare de mamă... Din strălucirea dumnezeiască însă se limpezea o privire vie, infinit de blîndă și de măreață, care parcă pătrundea în toate adîncimile și ascunzișurile... Arătarea aceasta a durat* numai o clipă *și a fost atît de* nemărginit *de dulce că* inima lui Apostol și-a oprit bătăile, *iar ochii i s-au umplut de o lucire stranie, bolnavă. Totuși*, sufletul îi era atît de plin de fericire că ar fi fost bucuros să moară atunci acolo, privind minunea dumnezeiască.

Cînd se întoarse la loc, păru schimbat la față. Pe obrajii albi, ochii albaștri erau ca două izvoare de lumină» (s.n.).

Revenirea la timpul indiferent are loc mai tîrziu, tot printr-un «moment de trecere», cînd eroul îl pierde pe Dumnezeu : Gîndul îi *«fulgeră brusc în minte»* și trăiește *«o clipă de prăvălire»*. Are senzația terifiantă că nu se poate agăța de nimic, iar la capătul căderii, *«rămîne cu o groază crîncenă în inimă, ca și cînd s-ar fi trezit în miez de noapte, singur, într-un cimitir imens, fără să știe încotro să apuce...»*.

Surprindem din nou o intrare într-o stare exaltată, depresivă, de astădată : beznă, spațiu sepulcral infinit, pierdere a oricăror repere orientative : *«Se întoarse la Năsăud, buimăcit, cu sufletul zdrențuit de îndoieli și sigur că și-a pierdut rostul în lume»*.

Bologa trece printr-o serie de asemenea momente care au, pentru el, efectul unei interiorizări progresive. Își descoperă astfel sentimentele naționale, presupunînd la început și o anume aversiune față de oprimatorii neamului său. Așa

se explică ruptura logodnei cu Marta, care-l supără grav, din clipa revederii, pentru că vorbește ungurește. Alt moment este acela al hotărîrii de a dezerta. În sfîrșit, clipa cînd își recapătă credința și sufletul i se umple de iubire umanitară.

În această formă sublimată sentimentul conține contopite toate pornirile afective hotărîtoare din viața lui Bologa, dragostea pentru ai săi, pentru Ilona și pentru Dumnezeu.

Conștiința mai profundă de sine aduce, ca la alți eroi ai romancierului, odată cu accelerarea timpului interior într-un chip paroxistic, dispariția trecutului, care neavînd finalitatea obsesivă prezentă, devine instantaneu vid, apare alcătuit din clipe trăite fără rost.

Trezirea sentimentului național îl face pe Apostol să descopere ce înseamnă o existență plină de sens, cum fusese cea a tatălui său, purtat prin închisori pentru credințele lui. Comparativ, el trăia pînă atunci zadarnic : *«Acum, uitîndu-se în urmă i se păru că toată viața i-a fost goală ca o pungă de hîrtie model. Îi era rușine de trecut și-și amintea cu o părere de rău dureroasă momentele cînd viața a încercat să-l atragă în mersul ei și el s-a împotrivit prostește, înăbușindu-și cu îndîrjire avînturile».*

Eroul dobîndește deci conștința distanței între existența autentică și cea care nu dă ascultare impulsurilor umane profunde :

«De altminteri — aflăm despre el puțin mai încolo — *trecutul i se păru mort, și se ferea să-l dezgroape. Mai mult îl preocupa viitorul care-i mijea ca o aurora strălucitoare după o noapte vijelioasă. Nu-l vedea încă lămurit, dar ceața care-l aburea avea sclipiri trandafirii».*

Iată mai categoric exprimată accelerarea bruscă și devorantă a timpului interior, așa cum am cunoscut-o la personajele din *Adam și Eva*. «Momentul de trecere» către el tinde să capete o dilatare enormă, să devină eternitate. Cînd Bologa ia hotărîrea de a dezerta (dar nu o face încă, îmbolnăvindu-se) *«își dădea seama că, în goana aceasta năpraznică timpul rămîne în urmă, destrămîndu-se ca o pînză incoloră și simțea foarte deslușit o nemărginită mulțumire ca și cînd încetul cu încetul întreaga lui ființă s-ar fi topit într-o imensă revelație»... «Simțea că încă n-a adormit.* I se părea că vremea s-a oprit în loc ca un ceasornic stricat și de aceea nu poate dormi și nici nu va mai dormi niciodată» (s.n.).

Cînd amînă hotărîrea și, deci, reintră în existența diurnă, neautentică, străină acum naturii sale adevărate, prin contrast : *«Vremea trecea peste dînsul, nemăsurată și nepătrunsă, cum trece peste oamenii* lecuiți de ispita fericirii» (s.n.).

Momentul pătrunderii în timpul interior conține pentru eroii lui Rebreanu făgăduiala împlinirii dorințelor celor mai arzătoare, promisiunea satisfacerii aspirațiilor supreme ale ființei.

Cînd își recapătă credința în D-zeu, năpădit de o mare iubire a întregii omeniri, Apostol trăiește o asemenea senzație extatică. Ea are o durată paradoxală : Este un moment cu valoare de eternitate : *«O fericire fierbinte îi umplu ființa întreagă, mai puternică decît bucuria vieții și mai dureroasă decît suferința morții și își dădea seama că* o clipă fericirea aceasta e merindea tuturor veșniciilor» (s.n.).

Acum, toate fărîmele de timp ulterioare dobîndesc proprietate aceasta. *«Nu mai avea stare să se mire* — spune Rebreanu despre Bologa — *cum a putut atîta vreme să mocnească în jilțul din cerdac în loc să alerge în lume, printre oameni sau în mijlocul firii, bucurîndu-se de fiecare clipă a vieții».*

«Acum era dornic să-și poarte în văzul tuturor fericirea, să vestească uimit că a găsit taina cea mare, să-și împartă iubirea cu alții, căci toți oamenii au nevoie de iubire și sînt vrednici de ea».

Vidarea integrală de trecut a timpului interior s-a produs și acesta a consumat și prezentul, rămînînd numai viitor pur : Bologa era — zice Rebreanu *«ca un copilaș în fața căruia lumea și viața de-abia încep să-și dezvăluie tainele».*

Natura exclusiv virtuală pe care o capătă timpul interior, devenit numai viitor, apare și mai accentuată în alt pasaj. Orice clipă următoare e încărcată de veșnicie, numărul lor infinit defilează înaintea ochilor lui Bologa cu o viteză năucitoare, iar el are dificultatea alegerii vreuneia anume, căci toate cuprind eternitatea : *«Îi defilau prin suflet secundele, fiecare plină de viață ca niște băsici de sticlă, scăzîndu-le conținutul. Treceau însă cu o iuțeală vertiginoasă, ca un film învîrtit nebunește, și totuși se deosebeau precis, amețitor de precis... Erau mii, poate milioane, și se scurgeau într-o singură clipire și reveneau în momentele imediat următoare, neîncetat, neobosite... Și el răscolea prin ele ca într-un joc bizar și, privindu-le, murmura :* — *„O secundă mai puternică decît o viață de om“».*

Pînă și Titu Herdelea cunoaște «momente de trecere» asemănătoare, intrînd și dînsul într-un timp interior cu o derulare accelerată paroxistic. Numai că aprinderile amoroase și politice care-l animă pe el nu sînt niciodată foarte profunde ca la Ion sau Bologa. Personajul iese, revine ușor din timpul său propriu în cel indiferent, al ceasornicelor. Majoritatea existenței sale cuprinde activități care nu-l implică prea mult. Așa și facem cunoștință cu el în roman.

Titu vrea să compună o poezie, se gîndește la Lucreția, de care e vag îndrăgostit, intervin prietenele Laurei, «gîștele» și-l tulbură cu asiduitățile lor sentimentale. Ca să scape de ele, pleacă «mohorît» către Jidovița, dar, pe drum, îi iese în cale d-na Lang, care-l face să-și schimbe instantaneu proasta dispoziție.

Personajul ne apare împiedicat mereu de a atinge o interiorizare dorită. Numai că ea se dovedește a nu-i implica prea adînc conștiința de sine.

Meditația lirică a lui Titu e repede invadată de diverse proiecte practice privitoare la Lucreția, după cum și ele cedează îndată pasul în fața atracției pe care o exercită asupra simțurilor eroului d-na Lang.

Constatăm, deci, că, din capul locului, personajul nu are o vocație poetică adevărată și nici nu o iubește prea tare pe Lucreția. Cît privește interesul arătat d-nei Lang, el vine dintr-un nesatisfăcut apetit sexual adolescentin.

Titu se plictisește acasă, nu face nimic interesant pentru el. Fără chef se simte și la Gargalău unde trebuie să înnegrească registrele.

Un prim moment de interiorizare mai profundă are loc atunci cînd, trimis să execute pe contribuabilii care nu-și achitaseră impozitele, descoperă jalea românească. Trezirea conștiinței de sine aduce întrebările lui Poulet.

«Ce-s eu aici ? Ce caut eu aici ?» — se gîndește, *«în vreme ce bocetele bătrînei îi murmurau în urechi, ca ecoul unei chemări îndepărtate»*. Autodescoperirea echivalează pentru el cu o re-naștere : *«„Apoi, uite, babo, trebuie să plătești că altfel îți iau zăloage și-ți vînd tot, tot", vorbi în același timp gura lui cu un glas aspru* care i se părea atît de străin încît de abia îl mai cunoștea. Bătrîna îngînă, plîngînd : *«Ia-mi și sufletul, domnișorule !»*, cuvinte care scot din letargie conștiința lui Titu.

Semnul interiorizării autentice îl dă tocmai interogația aceasta asupra sinelui, coincizînd cu trezirea sentimentului național : *«În inima lui Titu izbucni o flacără nouă, ca dintr-un foc mocnit prea îndelung. În minte îi răsări întrebarea chinuitoare : „De ce să-i iau eu sufletul ?"»*

Ca și la alte personaje ale lui Rebreanu, «momentul de trecere» acționează asupra trecutului cu un efect anihilant. Toată existența anterioară apare dintr-o dată rușinoasă, spre a putea fi abandonată fără regrete, ba chiar cu ușurare : *«Se simțea mic și ros de o amărăciune care parcă-i sărbezea sîngele și-i infiltra în suflet o scîrbă mare de sine însuși»*.

Pe toate paginile registrelor vede chipul mustrător al bătrînei și, în urechi, îi «țiuie» necontenit, ca *«o imputare din ce în ce mai aspră» : „Ia-mi și sufletul, domnișorule"»*.

Titu are acum sentimentul acut că tot ceea ce făcuse el pînă atunci senin, slujind de ajutor notarului, era o infamie. *«A continua i se pare cu neputință»*. Dar nu numai în planul strictei activități profesionale, ci al întregii existențe : *«Se rușină că în asemenea clipe mai vrea să se gîndească la Roza Lang și-l cuprinse chiar un fel de silă de femeia care l-a orbit atîta vreme cu iubirea ei zvăpăiată, abătîndu-l din calea lui»*. Lepădarea de trecut e, prin urmare, integrală.

Iată acum și proiecția prezentului în viitor, întîlnită la personajele din *Adam și Eva*. *«Titu își zise, înseninîndu-se : „...Și totuși al nostru e viitorul !"»*.

Interiorizată, reflecția asupra timpului capătă forma febrilă pe care am mai remarcat-o : existența se proiectează toată, cu o mare ardență, înainte.

O anumită grandilocvență suspectă însoțește însă cugetările acestea ale lui Titu. Cu finețe, Rebreanu le dă o îngroșare ironică și ea fixează exact slaba putință a personajului de a se menține în zonele vieții profunde. La Titu, înflăcărările iau repede o formă neautentică, se înscriu într-o gestică și o frazeologie elaborate, își pierd accentul personal. De unde, reîntoarcerile lui frecvente, nu prea anevoioase, la existența banală cotidiană, cu desfășurarea ei egală, indiferentă, care exercită o lentă și inevitabilă acțiune erodantă, împuținătoare, asupra ființei umane.

(Continuare în numărul viitor)

MARIN PREDA – PARADOXUL DESPRE ACTOR

(II)

Monica SPIRIDON

3. Logica paradoxului și temeiurile sale axiologice

«Marin Preda :
...de fapt aici se pune întrebarea ce este viața : *un prilej de acțiune sau de contemplare ?*» (Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*).

Un anumit tip de raport (de echilibru, sau dimpotrivă de dezechilibru) între *meditație* și *acțiune* a intrat întotdeauna între componentele matricei stilistice ale unei etnii. Ba mai mult, sus-numita relație a avut un rol activ în dinamica seculară a *mentalităților* și în delimitarea diferitelor vîrste ale *spiritului european*. Înțeleasă ca sistem de norme, de valori și convingeri, o mentalitate cristalizează întotdeauna, exprimîndu-se plenar, într-un model de om[6]. Un om pentru care — așa cum opina și Preda — contemplarea și, respectiv, acțiunea, ca ipostaze și alternative ale ființării, se plasează într-o ecuație specifică.

Suspicios din principiu față de introspecție, de analiză, Preda s-a proclamat în repetate rînduri drept *scriitor comportamentist*. Deși, din multiple motive, eticheta aceasta ne pare echivocă, reținem totuși faptul de necontestat că personajul lui Preda își traduce principiile în primul rînd în *acte*, le toarnă în matricea unui canon comportamental. Semnificative ni se par de aceea — pentru descifrarea ecuației ce ne interesează — mai cu seamă recurențele de comportament verbal. La o statistică sumară, reținem (din discursul autorului dar mai cu seamă din cel al personajelor), un *anumit tip de sintagmă* care descrie reacția verbală a personajului în special în situații de criză. La Călin Surupăceanu, la Petrini, sau la Moromete durerea cea mai profundă îmbracă adesea haina *furiei satisfăcute* : cu diferite variante, precum *furia liniștită, ura senină*, sau, după împrejurări, *ura veselă*. Ar mai fi de amintit *«nemulțumirea mulțumită»* a lui Ilie Moromete — ca reacție la numeroasele schimbări ce se petrec în jurul său ; sau *injurătura blîndă* — expresia supremă a tandreței — adresată Polinei de soțul său Birică.

Dacă vrem un numitor comun al tuturor sintagmelor-oximoron enumerate mai sus, îl putem găsi în *participarea detașată* : ecuație comportamentală îmbrăcată în haina unui fals paradox, și care traduce foarte exact norma dominantă a unui sistem moral de valori. *Rezolvînd într-un mod aparent paradoxal dilema situării contemplării în raport cu acțiunea, modelul de umanitate creionat de Preda trădează, prin tropismele sale, aderența la o etică ce s-ar putea numi a IMPLICĂRII DETAȘATE (sau, dacă vrem, a DETAȘĂRII IMPLICATE).* O etică ce definește contemplarea — în numeroasele sale ipostaze, de la reverie la introspecție, de la mirare la curiozitatea neistovită față de aproape sau la plăcerea mereu proaspătă a deslușirii sensurilor adînci ale cuvîntului — ca o modalitate a acțiunii. Conform acestei etici, de pildă *mirarea* (vocabulă tipic moromețiană sau... predistă) e o expresie majoră a solidarității, a implicării în destinul celuilalt. Ea figura odinioară printre tropismele colectivității din Siliștea-Gumești, pentru care mirarea față de destinul ieșit din comun al cuiva era o formă de a se arăta că «se interesau de el ca și cînd s-ar simți răspunzător». Pentru narator, semnul alarmant că acest sistem de valori — supus unor dure presiuni conjuncturale — e pe cale să se dezintegreze e tocmai faptul că nici scoaterea lui Niculae din activul de partid, nici moartea tragică a unui concetățean, *«a lui Valache, de pildă, nu [mai] miră pe nimeni»*. Oamenii nu se mai miră decît... de propria, ciudata lor mirare din trecut. (*Moromeții*, II, pp. 586—589).

Dar implicarea detașată — identificarea și, simultan, transcenderea, ca atitudini față de rol — dă în același timp și ecuația comportamentală a *Actorului*, regula de aur a evoluției sale în teatrul lumii. Iată-l pe Petrică Nicolau, actor și spectator al unei tragedii domestice, «jucîndu-și durerea» — implicat și detașat totodată — *«ca să savureze pentru sine scena»* — după cum notează Petrini, care comentează apoi din fotoliul său de orchestă : *«...izbucnii, din fotoliul meu, într-un hohot de rîs nemăsurat : îl iubeam în clipa aceea pe Petrică, verva lui îl ridica deasupra*

[6] Al. Duțu, *Literatura comparată și istoria mentalităților*, Ed. Univers, 1982.

conflictului în care era implicat ; gîndirea lui era liberă [...] Rîsul meu îi aduse şi lui un rîs care îi decontractă fălcile încleştate» (I, p. 128). Dar rîsul — notează Stéphane Lupasco[7], unul din teoreticienii cei mai avizaţi ai *logicii contradicţiei !* — este prin excelenţă *«moral, moralul în pragul artei, prin care sîntem proiectaţi în afara tragicului ei». «Polul artei este tragic ; arta nu este veselă, nu este bucurie. Comicul este o artă degradată, un fel de violare a artei ; el reprezintă ETICUL TRIUMFÎND ASUPRA ARTEI».* Logica de fier a acestui *«adevăr paradoxal»* — sau contradictoriu cum spune Lupasco — o recunoaşte şi o ilustrează şi Petrini — personaj pentru care expresia supremă a implicării detaşate, a contemplării acţiune, este *scrisul, creaţia, literatura.* O literatură *«degradată»* ar zice acelaşi Lupasco, o literatură aşa cum o înţelege Preda, adică eminamente etică, concepută, creată sub semnul rîsului cathartic, ce consfinţeşte aliajul gratuităţii (arta) cu participarea (detaşată), morala. *«Dar chiar acum, în celula mea, nu mă pot stăpîni eu însumi, în faţa perspectivei apropiate a morţii, să nu rîd de povestirea pe care Petrică ne-a relatat-o atunci [...]. Rîd acum cînd sînt detaşat de tot şi această detaşare îmi aduce în sufelt ca o scurtă zguduire, o suferinţă insuportabilă că n-o să mai pot trăi şi n-o să mă mai pot bucura de viaţă, tocmai cînd îi descopăr secretul, CARE E TOCMAI ACEASTĂ DETAŞARE...»* (I, pp. 112—113).

Spuneam mai sus că echilibrul specific dintre implicare—detaşare contribuie la creionarea profilului «stilistic» al unei etnii. Preda însuşi a glosat pe această temă în *Imposibila întoarcere.* În *Cel mai iubit dintre pămînteni,* Petrică Nicolau reia problema, incluzînd în matricea noastră stilistică detaşarea prin rîs faţă de propria noastră condiţie : o detaşare care, cum arăta Lupasco, *consfinţeşte dominaţia eticului asupra esteticului (sau — de ce nu ? — ridică etica la condiţia creativităţii estetice)* «Dracul rîde cu noi, singurul supravieţuitor dintre îngeri. Sîntem singurul popor din lume care avem graniţa nu cu Dumnezeu, cum spunea cineva, ci cu diavolul, dar nu prin faptul că am fi diabolici, ci prin humorul nostru destructiv, demolator al oricărei înălţări» (I, p. 112). Într-adevăr — confirmă indirect, în alt citat, şi Lupasco — orice om, oricît de simplu, de puţin complex sub raportul devenirilor sale contradictorii, este în momentele de criză ale soartei poet, romancier, dramaturg, însetat de spectacole estetice[8]. Morala detaşării implicate conduce firesc către comportamentul, către retorica ludică, transformînd personajele lui Preda în *«maschere nude»*[9] (măşti nude, măşti fără mască) cum spunea Pirandello, dăruindu-le aptitudinea de a se contempla trăind *(„vedersi vivere"* — zicea acelaşi).

Dacă aşa stau lucrurile, atunci nu încape îndoială că, în lumea de valori morale a lui Preda, *«cuvîntul», «vorba»* («cuvîntul rostit de oameni», ce-l fascinează pe Preda-copil ; *«vorba, lovi-o-ar moartea de vorbă»*, cum zice Catrina), dialogul cu semenii, sînt forme supreme ale participării detaşate, sau ale detaşării implicate. Tocmai de aceea, dacă am stăruit aici să plasăm încă de la început dialogismul lui Preda sub semnul ludicului (deşi dialogul aparţine, de secole, filosofiei — prin Platon, de pildă — ca şi conversaţiei cotidiene, apoi, în artă, romanului, sau cinematografului) am făcut-o fiindcă în special în dialogul dramatic *cuvîntul este o modalitate a acţiunii.* Dialogul dramatic, spunea cineva[10], se defineşte mai ales prin caracterul său *agonistic.* Termenul trimite în mod străveziu la Unamuno[11], care-l *re-etimologizează* cum spun lingviştii, arătînd că, citäm, *«agonia vrea să însemne luptă».*

Un spirit emblematic Unamuno pentru gîndirea şi pentru ideea de om a veacului nostru ; un spirit după care în descartianul *dubitare* ar trebui întrezărit îndată *duo* — rădăcina lui *duellum,* confruntare în doi sau luptă. *Dubito ergo sum* ar putea eventual să însemne «mă confrunt cu mine însumi deci exist». Nu încercăm aici, în nici un fel, cine ştie ce apropiere forţată a lui Preda de Unamuno. Vrem numai să arătăm în ce măsură scriitorul român aparţinea timpului său, sistemului de valori al unui veac de crize şi zguduiri. Un veac ce dă — pe toate pla-

---

[7] **Logica artei sau experienţa estetică, în Logica dinamică a contradictoriului, Ed. politică, 1982, pp. 379—380.**

[8] *Ibidem,* p. 372, nota 6.

[9] Titlu generic al teatrului lui Pirandello, Milano, Mondadori, 1958.

[10] E. Jacquart, *Le dialogue et sa dynamique,* în *Le Théâtre de dérision,* Gallimard, Idées, 1974, pp. 206—208.

[11] *L'agonie du christianisme,* Paris, 1925, pp. 13—20.

nurile existenței și conștiinței — cîștig de cauză *«celui care vrea să fie»*, care *se luptă să devină*, în fața celui care *«este» pur și simplu, sau care «pare că este»* (Disocierile numite le face același Unamuno, în celebrul său *Prolog* la *Trei nuvele exemplare).*

Ne-am apropiat în acest fel de cea de-a doua normă fondatoare a eticii prediste. Ca și cea a *implicării detașate* ea îmbracă haina unei *tensiuni.* O tensiune între *ființarea genuină* și *aventura ființei,* între *acceptarea* fără cenzură a eului și claustrarea în *tiparul* său inițial («firesc»), și, respectiv, între *lupta* de a-l cenzura și depăși prin angajarea pe *o cale* (cei vechi îi spuseseră *iter perfectionis).* Într-adevăr, în *Cel mai iubit...* există o serie sau clasă de personaje care se supun normei «fireșteniei» — cum zice Petrini, parodiind-o pe Matilda. Căci, înțelege cu surprindere Petrini, pentru Matilda, suprema valoare morală este supunerea eului față de sine însuși : în două vorbe *«a-fi-firesc»,* (a nu accepta nici un fel de «ostrețe», explică aceeași Matildă, soților Micu, cu prilejul unei «scene de familie») «Nu era de treabă Mircea ? Și ce, așa era el, era FIRESC... Matilda nu se mai considera și ea» firească ? Și eu fusesem firesc, îmi plăcuse mie la deratizare, și ce era cu asta ? Era, ca să zic, o probă supremă de FIREȘTENIE, ce spun, ultra ! Fără ostrețe !" (III, p. 227) — comentează sarcastic Petrini. Suzi subscrie și ea la normele aceluiași cod moral, pe care îl respinge și împotriva căruia luptă Petrini :

«Atunci ea rosti ca o sentință : *„Așa sînt".* [...]

Rămăsei mut în fața acestei declarații oarbe în care erau concentrate ca într-un nucleu indescriptibil *acceptarea fără cenzură a ceea ce sîntem,* trufia liniștită *a unei vechi descoperiri că nu putem să fim cum nu sîntem* și că nici o aventură n-a putut și nu va putea ispiti acest eu, bun sau rău, care constituie singura realitate a celui căruia îi e dat să parcurgă o viață, să accepte să lupte cu sine» (III, p. 328) Suzi se conformează — pe scena lumii lui Preda — cunoscutului adagiu horațian *«et sibi constet»* (și să rămînă fidel sieși). Afișează — în termenii lui Petrini — «trufia unei vechi descoperiri». O descoperire care își are sursa în Platon : anume că Achile, spre deosebire de Odiseu, este mereu egal cu sine. Și Platon, în cunoscutul său dialog, îl pune pe Hippias să acorde o «notă proastă la morală», lui Odiseu, pentru «politropia» sa. Iată, tot în *Cel mai iubit...,* *«Tetralogul»* care sintetizează morala insului «firesc» :

«1. Nu de aia ne-am născut, ca să luptăm cu noi înșine, ci să trăim conform propriei noastre firi, bună sau rea.

2. Nu pot să scot din mine ceva și să pun altceva.

3. Transplantul se respinge de către imunitatea eului, chiar dacă acea parte din el care e bolnavă ar trebui înlăturată.

4. Toți sîntem, prin ceva din noi înșine, bolnavi, și acest ceva nu e un organ care poate fi extirpat fără riscuri, ca un apendice» (p. 332).

Nu trebuie să se deducă de aici că cei ce sînt «firești» s-ar sustrage normelor ludice de comportament din lumea lui Preda. Numai că eul (personajul) firesc se manifestă, se re-prezintă, întotdeauna în *același rol,* incapabil să evolueze, să asume și altele. Eșecul lui Suzi de a abandona rolul «mincinoasei ingenue», jucînd un rol de «sinceră» este după cum am văzut, exemplar. Coincidența dintre personaj și rol, pe de o parte, dintre rol și actor pe de alta, este totală, făcînd imposibile *distanțarea implicată* și, respectiv, *politropia* insului, cele două norme ale codului moral ideal în vigoare în lumea lui Preda. Intr-o carte recentă [12], Gabriel Liiceanu pornește de la celebra distincție formulată de Platon *(haplús — polýtropos)* arătînd cu aplicare la devenirea culturii europene, că politropicul poate fi privit și ca o «lege de creștere a spiritului» ; cu condiția să fie îndepărtate conotațiile ce trimit la sensul etic-negativ (platonic) al versatilității caracteriale. Astfel înțeleasă, politropia (așa cum o vede și Petrini sau cum o definește Preda în *Viața ca o pradă)* e aptitudinea pentru aventura conștiinței, capacitatea multiplicării căii, «înțeleasă în pozitivul a tot ce este dotare variată» — cum precizează Gabriel Liiceanu. Nu întîmplător, tot același stabilește o relație (atît de semnificativă pentru Preda !) între omul politropic și acel *homo ludens* care «nu este egal cu propria lui ființă,

[12] *Încercare în politropia omului și culturii,* Ed. Cartea Românească, 1981, în special pp. 5—7 și 39—41.

ci doar tranzitoriu egal cu orice rol şi-ar asuma» : Deci, *Actorul*. Acel actor căruia Diderot îi cerea să nu se identifice niciodată cu rolul, rămînînd înăuntru ca şi în afară, trecînd cu egală uşurinţă de la o mască la alta. Actorul în care, cum s-a spus, veacul luminilor, dar nu numai acela, îl încarna pe *Creator*.

4. (Epilog) Le monde est fait pour aboutir à un beau livre [13]

> «Poate, gîndeam, *m-am născut să trăiesc ceea ce am trăit şi să scriu o carte*» (*Cel mai iubit...* I, p. 358).

Ne mărturiseam undeva în introducere intenţia de a încerca — echivalînd persoana în genere cu autorul, cu artistul — să deducem o relaţie (poate semnificativă) între *autor—rol şi actor*. Autorul îl substituie pe personaj pentru prima oară în opera lui Preda în *Viaţa ca o pradă*. Într-o carte care fiinţează pe muchie de cuţit «între putinţă şi-ntre amintire» — cum zice poetul. Dar, mai ales, o carte ce desemnează exemplar traiectoria aventurii unei conştiinţe estetice eminamente politropice, agonistice, în luptă cu literatura şi cu sine însăşi.

Două sînt întrebările fundamentale în jurul cărora *Viaţa ca o pradă* ne arată că s-a coagulat codul estetic al autorului—Preda. Prima este *«Ce să scriu ?»*. La capătul unor îndelungi tribulaţii (amănunţit descrise în cartea de confesiuni) autorul îi oferă un răspuns care întemeiază literatura sa pe *un pact*. Un contract, conform căruia literatura nu poate fi altceva decît expresia adevărului *trăit*, al eului şi al conştiinţei. Cît transfer autobiografic se face realmente în spatele acestui pact, sub paravanul său, rămîne să arate critica pornind de la «cheile» numite *Imposibila întoarcere*, *Viaţa ca o pradă*, *Convorbirile cu Florin Mugur*, spre a ajunge la *Moromeţii*, la *Marele singuratic*, la *Delirul* sau la *Cel mai iubit*...

Pe noi ne interesează, în cazul de faţă, mai ales răspunsul la cea de-a doua întrebare : *Cum ?, cu ce voce, în ce formulă, se poate scrie* despre adevărul conştiinţei ? : «Intram pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoşteam şi pe care o puteam povesti. Cum s-o deschid ? m-am întrebat.» (*Viaţa ca o pradă*, Ed. Albatros, 1977, p. 344). Numai că Preda a dat acestei întrebări mai multe răspunsuri. Ele desemnează un itinerar sau o aventură a formei.

Într-o bună parte din cărţile sale, autorul simulează că este — cum zicea Thomas Mann — spiritul povestirii, ascunzîndu-se, obiectivîndu-se în spatele unui personaj. (Pînă într-atît de spiritualizat şi de abstract pare acest geniu al povestirii — urmează Mann [14] — încît nu poţi să te referi la el decît cu cea de-a treia persoană, zicînd, cel mult : *«Este el»*). *Moromeţii* (I) este, probabil, în opera lui Preda, paradigma «cărţii *Personajului*», a măştii obiective.

Ce-l de-al doilea tip de răspuns arată că scriitorul a devenit între timp conştient şi de faptul că se poate prezenta pe sine ca altul, mascîndu-se în personaj-autor. («Şi totuşi — spune tot acolo Thomas Mann — el se poate încarna într-o făptură care, folosind persoana întîi, ne spune : „Sînt chiar eu Spiritul Povestirii“»). Cartea *Autorului* este la Preda în primul rînd *Viaţa ca o pradă*.

În fine, un al treilea (şi ultim) răspuns este o carte în care *Actorul* interpretează un *Personaj—Autor*. În *Cel mai iubit dintre pămînteni*, o «carte despre cel care scrie» (sau, dacă vrem, un scenariu în care actorul joacă un rol de actor) — Petrini—actorul, joacă rolul unui personaj care dobîndeşte treptat conştiinţă scriitoricească, devenind în final autor. Subiectivarea şi implicarea personală cucerite în *Viaţa ca o pradă* sînt aici din nou obiectivate printr-un truc binecunoscut literaturii, din vremuri îndepărtate (şi adoptat cu entuziasm de romanul contemporan) : «înscenarea» ficţională, coborînd în planul *«povestirii povestite»*, a temei scriitorului scriind. Expresia estetică a regulii de aur a *implicării detaşate* este în *Cel mai iubit*... însuşi scrisul, creaţia, *literatura*.

Această ultimă carte arată în ce măsură Retorica, Estetica şi Etica au funcţionat sub impulsul aceleiaşi reguli, asigurînd izomorfismul marelui ansamblu al Operei. Simbolizînd poziţia lui Marin Preda faţă de lume — deopotrivă ca om şi creator — *regula implicării detaşate* se toarnă în tiparul unui paradox. Într-o celebră scriere postumă, Denis Diderot îl numise *Paradoxul despre actor*.

---

[13] Răspuns al lui Stephane Mallarmé la o anchetă literară a lui Jules Huret, reprodusă în *Echo de Paris*, 1891. Noi am traduce liber astfel : «Lumea există ca să facă posibilă cartea».

[14] *Der Erwählte*, tr. fr. Louise Servicen, *(L'Élu)*, Albin Michel, 1952, p. 9.

POETICA

COMPARAREA LITERARĂ ŞI SUBSTRATUL MENTAL AL CULTURII

(I)

Literaturile sud-est europene oferă cercetărilor comparate un material de prim ordin : dezvoltate într-o zonă de confluenţe culturale, literaturile acestea au asimilat valori din Orient şi din Occident, au conservat pînă tîrziu un caracter «popular», au produs creaţii care au fost înglobate în şirul capodoperelor. Cu siguranţă că cercetarea acestor literaturi ar fi uşurată de introduceri sintetice în istoria literară a acestei zone. Dar ceea ce constituie fascinaţia acestor literaturi — varietatea lor —, formează şi o piedică în calea cercetării care impune specialistului cunoaşterea a cel puţin şase limbi. Rezultatele parţiale obţinute pînă în prezent sînt, însă, notabile şi ele dezvăluie aspecte care merită să fie discutate în lumina demersurilor actuale ale istoriei literare comparate. Pentru că ne putem întreba dacă ceea ce urmărim prin studiile comparate este o simplă încadrare a operelor mai puţin cunoscute în «patrimoniul culturii universale» sau, mai curînd, dezvăluirea unor valori care impun o reconsiderare a schemei care a stat la baza actualului «patrimoniu literar».

Este frapant faptul că atîta timp cît literatura comparată a fost inspirată de pozitivism şi de istorism, domeniul ei nu s-a extins dincolo de limitele teritoriului pe care se aflau realizări artistice de acelaşi gen. Atunci cînd a pătruns dincolo de Europa Occidentală, comparatismul a cules din literaturile asiatice operele care se asemănau cu cele europene. Cercetările care au strîns date şi au dorit să prezinte istoria literaturii universale în cadrul unei cronologii implacabile, care ne asigură că opera apărută înainte a determinat pe cea apărută mai tîrziu, au încetăţenit ideea că literaturile sud-est europene sînt «tinere» şi că sînt chemate doar să «completeze» un repertoriu întocmit pe baza experienţelor artistice ale unui singur grup de literaturi «mature». Dar s-a constatat că «tinereţea» literaturii scrise era compensată de «maturitatea» unei variate producţii orale. Bogăţia literaturii orale din culturile sud-est europene nu poate fi încredinţată numai analizei folcloriştilor; ea trebuie să fie luată în considerare şi de istoricii literari care studiază *texte*. Or, dacă acceptăm acest punct de vedere, atunci trecem dincolo de opoziţia, în mare parte artificială, dintre «imanenţa» şi «transcendenţa» *textului*, adică dintre studiul intrinsec constant opus de către filologi şi urmaşii lor studiului care analizează *textul* în contextul lui social, intelectual, politic. Specialistul sud-est european nu va putea izola complet *textul* de *oralitate* şi de *pictura* care secole de-a rîndul a fost cartea celor mulţi ; este o experienţă care impune o modificare a schemei comparatiste clasice şi o depăşire a opoziţiei «imanenţă—transcendenţă». Este motivul pentru care primul colocviu internaţional de literatură comparată de la Bucureşti, din 1974, a avut drept temă : *Literatura comparată şi cercetările interdisciplinare* [1].

---

[1] Actele colocviului la care au participat, alături de specialişti români, reputaţi comparatişti străini — Roger Bauer, G. Dimov, Zoran Konstantinović, David Mallone, D. F. Markov, la care s-au alăturat alte contribuţii — au apărut în primul număr al anuarului de la Bucureşti *Synthesis* şi s-au bucurat de o bună primire, după cum arată substanţialele recenzii din *Revue de littérature comparée*, 1/1977, *Arcadia*, 3/1973, *Yearbook of Comparative and General Literature* 24/1975, *Voprosi literaturi* 12/1977,*Modern Language Review* 2/1977 etc. O reluare a problemei interdisciplinarităţii la Nicholas Zurbrugg, *Quantitative or Qualitative ? Toward a Definition of Interdisciplinary Problems*, in *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. 3, Innsbruck, 1981.

Dacă *textul* pe care-l comparăm va trebui, mai întîi, încadrat în expresia culturală a epocii și considerat o parte din expresia care a adoptat și forme orale și picturale, atunci comparația nu se va putea limita doar la aspecte de suprafață, precum sursele livrești utilizate de autor sau motivele preluate de la înaintași. Propunîndu-și o explorare mai aprofundată a *textului*, comparația va adopta o strategie care o va determina să fixeze cîteva grade în demersul său.

Prima treaptă este a asemănărilor care rezultă din datele oferite de comunicarea intelectuală : vom preciza formația autorului, lecturile lui și alte surse probabile ale operei. A doua treaptă este a analogiilor care decurg din punerea în evidență a unor relații literare și a unor paralelisme. În fine, cea de a treia treaptă ne conduce spre universul artistic al operei, interiorizînd analiza, făcînd-o să pătrundă în «partea secretă» a operei, cum spunea Arghezi. Dacă pe prima treaptă se practică intens «sursologia», ce oferă materialul brut, indispensabil oricărei investigații, pe treapta a doua apar procedee artistice sau condiționări culturale asemănătoare sau diferite ; ultima treaptă este a arhitecturii filosofice, a sistemului de imagini și concepte care se articulează într-un discurs mental. Nu se poate pretinde că investigarea fondului de gîndire ce susține și dă sens operei de artă aparține «paraliteraturii» sau «transcendenței operei». Atît scriitorul, cît și cititorul sînt ființe gînditoare și obțin plăcerea estetică pe cale intelectuală : operele neinteresate în gîndire și ostentativ expuse ca proclamații formale nu reprezintă decît fenomene de reacție în istoria artei și, ca atare, explicabile filosofic. În fond, rolul interpretului operei de artă nu se reduce la etichetarea ei și de aceea criticul nu se va opri niciodată pe prima treaptă, a asemănărilor sau pe cea de a doua, a analogiilor, ca Polonius care prezenta pe *«cei mai buni actori din lume pentru tragedie, comedie, genul istoric, pastoral, pastoral-comic, istoric-pastoral, tragic-istoric, tragic-comic-istoric-pastoral, scene neîntrerupte sau poeme fără sfîrșit. Seneca nefiind pentru ei prea dificil și nici Plaut prea ușor»*. Pentru că dacă va regreta, totuși, tirada sfetnicului, criticul va primi replica reginei : *«mai multă substanță, cu mai puțină artă»*.

Opera de artă își dezvăluie frumusețea atunci cînd analizăm învelișul formal sau contextul social în care a fost elaborată ; dar atît forma cît și relația *autor-public* depind de imaginile și conceptele inventate sau preluate de autor, organizate într-un discurs care poate fi predominant public sau predominant privat — ca poezia lirică, jurnalele intime, reflexiile. Ficțiunea sau imaginarul redau experiența intelectuală a autorului ce a preluat imagini din mediul în care trăiește, dintr-un mediu străin sau, pur și simplu, le-a inventat. Trecînd punctul de greutate al analizei asupra acestui fond de imagini și concepte, deplasăm interesul cercetării asupra imaginarului. De fapt, *«este principalul interes al istoriei literare, al istoriei artelor și al filosofiei»*, spune Georges Duby, *«de a inventaria formele, de a arăta cum se umflă această rezervă, cum se transformă ea, de a preciza genealogia învelișurilor formale, de a lumina jocul gustului, al modei, al fenomenelor de respingere, de transfer, de trecere în umbră. Putem privi aceasta ca un fel de magazin în care se află rafturi uitate, altele goale, altele pline»* [2]. Investigarea imaginilor presupune, însă, în prealabil, cercetarea funcției pe care și-a asumat-o imaginația în plămădirea operei de artă și care se precizează stabilind relațiile imaginației cu inteligența și cu memoria. Orice cultură este un loc de invenție, producție și transmisie a semnelor [3] și de aceea reconstituirea substratului mental al operei literare se impune de la sine. O reconstituire care este mereu necesară, de vreme ce nu putem concepe că există un material literar care să fie lipsit de idei [4].

Reconstituirea substratului mental și compararea operelor literare pornind de la acest substrat sînt operații facilitate și sugerate de către istoria mentali-

---

[2] Georges Duby, *Problèmes et méthodes en histoire culturelle*, în *Actes du colloque franco-hongrois de Tikany, oct. 1977*, Budapest, Akademiai Kiado, 1982.

[3] *«Studiul imaginilor culturale (imaginea fiind considerată un ansamblu de idei despre străin aflate într-un proces de literarizare, dar și de socializare) obligă pe cercetător să țină seama nu numai de texte literare, de condiția producerii și difuzării lor, ci de orice material cultural cu care s-a scris, s-a gîndit și mai ales s-a trăit»*, afirmă Daniel-Henri Pageaux, *Une perspective d'études en littérature comparée : l'imagerie culturelle*, în *Synthesis*, VIII, 1981, p. 170.

[4] Vezi Hugo Dyserinck, *Komparatistik*, Bouvier Verlag, 1981, p. 125.

tăților care a deschis noi perspective istoriei literare, în general. Istoria literară ia tot mai frecvent notă de faptul că într-o operă literară coexistă fapte întîmplate sub ochii autorului cu atitudini transmise de strămoșii acestuia, că alături de cultura elitelor s-a dezvoltat o cultură a maselor care a fost prezentă în marile capodopere, că alături de literatură, arta plastică sau muzica participă la formarea domeniului imaginar în care se înscrie orice operă literară ; aceste elemente noi sînt luate în considerare odată cu uzura metodelor tradiționale. De fapt, s-a remarcat pertinent că *«cine ar studia istoria istoriei literare ar descoperi într-însa, într-o perfectă alternanță, rigorile postului mare și apetiturile carnavalului. Cînd redusă la constituirea unei arhive riguroase de texte și documente, cînd anexînd teritoriile istoricului ideilor, ale criticului, ale cercetătorului formelor, ale istoricului cărții, istoria literară pare greu de surprins și de definit, în modestia ei puțin acră și în imperialismul ei plin de morgă... A venit ora, se pare, de a propune noi căi istoriei literare. Invitațiile vin de peste tot : criza prin care trece tradiția filologică ce i-a oferit o bază, progresele istoriei culturale și a istoriei cărții, actualizarea metodelor criticii literare»* [5]. Ceea ce a devenit evident este că analiza unei opere nu se mai poate reduce la reconstituirea biografiei autorului ei și la investigarea ei «imanentă» sau «intrinsecă», așa cum o cercetare aplecată asupra unui deceniu de viață literară nu poate ignora formele literare care au apărut înaintea acelui deceniu. Aceasta cu atît mai mult cu cît formele se perpetuează pe intervale lungi de timp și numai reconstituirea existenței lor poate pune în lumină adecvată inovația. Altfel, cum putem arăta convingător că o serie ajunge la capătul ei și apare o capodoperă care deschide o nouă serie ? Cît privește raportul dintre *oralitate* și *scris*, el nu poate fi suprapus peste perechea : cultura maselor și cultura elitelor, deoarece întrepătrunderile au fost frecvente, mai ales în epoca modernă, cînd cartea a ajuns în mediile rurale, iar producția orală din sate continua să delecteze pe cei trecuți prin școli. În sfîrșit, modul în care omul imaginează, ca și funcția acordată imaginii este tot mai clar că nu au fost întotdeauna aceleași. Putem vorbi, fără ezitare, despre «fantezia neînfrîntă a povestirilor medievale» fără să luăm în considerare limitele fixate imaginației de către inteligență, precum și caracterul fantasticului medieval ? Apoi, au fost la fel concepute și realizate o frescă medievală și un tablou modern ? Întîlnim același gen de fantezie la autorul unei fresce din secolul 14, de exemplu, și la William Blake sau Fuselli ?

Nici descifrarea unor procedee de elaborare a operei, nici analiza amănunțită a stilului, care alungă cel puțin jumătate din plăcerea lecturii, nu mai pot oferi o bază interpretărilor de literatură comparată. De fapt, se impune a fi reținută constatarea lui Hans Robert Jauss că mare parte din critica filologică actuală a dilatat exagerat interpretarea în dauna înțelegerii și a aplicației. Or, înțelegerea, interpretarea și aplicarea au format, întotdeauna, cele trei laturi ale unei hermeneutici temeinice. Dar, sub influența istorismului, înțelegerea operei de artă a fost lăsată de o parte, fiind considerată neinteresantă, iar aplicarea a ajuns să fie privită ca un fel de naivitate didactică. Însă experiența estetică nu poate fi redată autentic decît atunci cînd este reconstituită opera, cînd este bine înțeleasă, și cînd aplicarea, adică transferul de experiență estetică devine parte a înțelegerii. Altfel, locul exagerat acordat interpretării propulsează tot timpul pe primul plan pe criticul care ajunge să impună «gustul» său cititorului, în loc să îmbine interpretarea cu înțelegerea. Deîndată ce interpretarea este îmbinată cu înțelegerea și aplicarea, *«lumea ficțiunii nu mai apare ca o lume în sine, ci devine ceea ce ficțiunea a fost întotdeauna în experiența estetică și comunicativă a artei, mai înainte de a se declara autonomă : un orizont care ne dezvăluie sensul lumii prin ochii celuilalt»* [6].

---

[5] Jean-Marie Goulemot, *Histoire littéraire*, în *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 310.

[6] Hans Robert Jauss, *Esthétique de la réception et communication littéraire*, în *Proceedings of the IXth Congress of the ICLA*, vol. 2, Innsbruck, 1980, p. 23. Textul acesta sintetizează teoria receptării, subliniind rolul pe care l-a avut istorismul în întreruperea preocupării umaniste de a stabili paralele, comparații.

Dacă opera de artă reconstruiește lumea în imaginar este natural ca înțelegerea ei să pătrundă în acest imaginar, în mentalități. Istoria și critica literară pornesc întodeauna de la *text*, pentru a ajunge prin ferestrele cuvintelor în lumea de idei și sentimente a operei literare. Istoria mentalităților deschide un drum spre această umanitate a operei artistice pe care literatura comparată îl poate utiliza cu succes.

Este adevărat că istoria mentalităților, ca disciplină, este încă în curs de formare și își definește cu greu domeniul și metodele deoarece, pe de o parte, se ocupă cu manifestări umane dintre cele mai greu de surprins, întrucît aparțin vieții intime, iar pe de altă parte caută să devină o istorie globală care să îmbrățișeze atît actele, cît și ideile. Atracția pe care o exercită pornește, mai ales, din invitația adresată istoricilor de a trece dincolo de granițele disciplinelor și de a îmbrățișa totalitatea unui fenomen. Pe măsură ce, de la Renaștere încoace, specialiștii au avansat spre profunzimi, ei au început să piardă din vedere ansamblul ; ca speologii, ei au descris o lume necunoscută mai înainte, dar fără să știe întotdeauna ce se petrece pe pămînt. În același timp, ocupîndu-se numai de capodopere, de «opere reprezentative», istoricii literari au început să ignore o mare parte din viața culturală a trecutului și a prezentului ; ca navigatorii, ei au observat vîrfurile icebergurilor, fără să cunoască volumul lor. Istoria mentalităților își propune să corecteze tocmai aceste erori de perspectivă : să redea imaginea ansamblului și să interiorizeze istoria, conducîndu-o spre mecanismul care declanșează gîndirea și acțiunea umană. În mod firesc, această nouă istorie respinge istoria ideilor care se ocupă de studiul conceptelor izolate de contextul cultural, precum și celebra *«Geistesgeschichte»* care separa sistemele de gîndire de viața cotidiană a oamenilor. În acest sens, istoria mentalităților este legată de istoria culturală, dar se dovedește mult mai ambițioasă ca aceasta, întrucît îmbrățișează o realitate mai variată decît ea și cercetează profunzimile actelor umane. Aceste profunzimi sînt descoperite nu cu ajutorul psihanalizei, ci prin alăturarea documentelor publice și a celor private. Dar istoricul mentalităților știe că uneori el se aseamănă cu factorul poștal care poate citi ilustratele, dar nu scrisorile sigilate.

Cercetarea comparată a culturilor și literaturilor inspirată de istoria mentalităților este atentă la trei aspecte fundamentale : în primul rînd, la faptul că textul literar a fost produs și s-a difuzat într-un mediu în care circulau opere orale și opere plastice, deunde necesitatea colaborării *pluri-* și *interdisciplinare ;* în al doilea rînd, drumul spre substratul mental impune o nouă lectură a textului ; în al treilea rînd, faptul că orice comparare înseamnă reconstituirea unui dialog și nu încheierea unui bilanț al foloaselor proprii rezultate din contactul cu opere produse în alt mediu.

1. Colaborarea *pluri-* sau *interdisciplinară* decurge din constatarea că documentele care ne permit să reconstituim cel mai bine mentalitățile nu sînt întotdeauna documentele scrise. Cine dorește să știe cum gîndeau și se comportau spartanii trebuie nu numai să citească *texte*, dar și să privească construcțiile, vasele, uneltele lor. Cine vrea să înțeleagă pe incași trebuie să privească desenele lor și să asculte legendele lor. Evident că nimeni dintre noi nu poate deveni astăzi entolog, mîine muzicolog ; dar se impune constatarea că este strict necesară colaborarea specialiștilor, iar în ceea ce îl privește pe istoricul literar, faptul că el trebuie să fie atent la ceea ce noi am numit *«cadrul exprimării»*[7]. În orice cultură, oamenii fac apel la oralitate, limbaj plastic, scris sau muzică pentru a exprima gîndurile și sensibilitatea lor, pentru a face cultură. Cîteodată, cea mai clară și mai plină de substanță se dovedește a fi expresia muzicală, alteori cea scrisă, alteori cea picturală. Cine-l ascultă pe Mozart înțelege foarte bine lumea Aufklärung-ului, așa cum cine privește frescele lui Michelangelo înțelege cum s-a făcut trecerea de la clasicismul Renașterii spre Baroc. Ceea ce istoricul

[7] Mai pe larg în cartea noastră *Sinteză și originalitate în cultura română*, Edit. Enciclopedică, 1972. O abordare pluridisciplinară a fenomenelor culturale sud-est europene în *Un débat : les mentalités collectives*, în *Revue des études sud-est européennes*, 1980, 4 ; de asemenea, în fascicolul *Les mentalités collectives*, în *Revue Roumaine d'Histoire*, 1983, 4.

mentalităților, cunoscător al unui grup restrîns de mărturii, trebuie să știe este că mărturiile lui trebuiesc neapărat raportate la grupul de mărturii care au dat tonul în viața culturală a momentului. Dacă istoricul urmărește scrierile literare din secolul XIX, el trebuie neapărat să ia în considerare scrierile filosofice și științifice, din această perioadă, deoarece în secolul XIX marile dezbateri în filosofie și în știință au avut loc. Apoi, trebuie să fie atent la ceea ce s-a întîmplat în celelalte sectoare ale *«cadrului exprimării»*. A trece de la un grup de *texte* la structura socială nu înseamnă să faci istoria mentalităților sau istoria culturii, ci să definești ideologia unei societăți sau a unui grup. Dar mentalitatea este un fenomen mult mai cuprinzător decît ideologia și de aceea studiul ei impune cercetarea *pluri-* sau *multidisciplinară*. Imaginile din literatură, arte plastice, muzică se luminează reciproc, fapt care impune istoricului și criticului literar referirea *textului* literar la operele picturale, muzicale, arhitecturale contemporane cu acea scriere. Dar acestea sînt aspecte asupra cărora nu mai trebuie insistat, deoarece, în general, critica și istoria literară nu pot fi practicate decît de oameni culți, adică buni cunoscători ai fenomenelor culturale și producători de cultură.

2. Noua lectură a textului literar urmărește să atingă straturile cele mai profunde ale materialului uman care a hrănit opera artistică. Se spune adeseori că mai înainte de a face studiul mentalităților este necesar să ai adunate datele, faptele. Dar cui folosesc grămezile de date? Ele *«nu exprimă aproape nimic, în absența unei idei directoare, a unei scheme de bază documentată și bine articulată, susceptibile de a le impune o ordine și o ierarhie»*[8]. Raporturile de fapte, lipsite de semnificație, alcătuiesc un depozit de materiale în care va trebui să pătrundă alt specialist pentru a le da o formă; or, de ce să nu dai, de la bun început, o formă acestor materiale? O formă care să fie inspirată de însești tendințele vieții culturale din momentul apariției operei și din momentul reconsiderării ei. Imaginile și conceptele ne oferă materialul concret pentru a înțelege gîndurile și sentimentele oamenilor care au trăit într-o epocă îndepărtată de a noastră (uneori depărtarea se măsoară în decenii, ca, de exemplu, lumea de la începutul secolului nostru) sau într-o altă regiune a lumii. Concepțiile și emoțiile care și-au găsit expresie în epoca pe care o citim au hrănit atitudinile fundamentale despre viață și moarte, despre dragoste, despre frică, despre muncă. Pornind de la cuvinte, istoricul ajunge la atitudini și structuri mentale, unele împărtășite de o întreagă societate, altele doar de un grup, unele moștenite de la predecesori, altele cristalizate în vîltoarea unor evenimente care răscolesc existența oamenilor, așa cum se întîmplă în *Calvarul* lui Alexei Tolstoi. O poartă spre descifrarea modului în care opera s-a înscris în «cultura comună», aceea care a fost asimilată de întreaga societate, mai ales datorită faptului că opera putea fi citită în public, sau s-a înscris într-o «subcultură», ne-o oferă analiza stilistică orientată în direcția definirii caracterului limbajului folosit[9].

Apoi imaginile ne duc mai departe, întrucît ne dezvăluie o capacitate de invenție, de adaptare a unui fond vechi la noi realități, de atașament față de o tradiție, de refuz de a schimba imaginea omului și a lumii. Spre aceste două imagini esențiale ne conduce «imageria» din *textul* literar.

Alexandru DUȚU

---

[8] Adrian Marino, *Littérature roumaine — Littératures occidentales. Rencontres*, Edit. Științifică și enciclopedică, 1982, p. 6.

[9] Detalii în articolul nostru: *Niveaux culturels, niveaux temporels et comparaison littéraire*, în *Revue de littérature comparée*, Paris, 1982, 1 și în cartea noastră *Literatura comparată și istoria mentalităților*, Edit. Univers, 1982.

POIETICĂ ŞI PRAGMATICĂ : O TENTATIVĂ DE ARTICULARE

Încercarea aceasta vizează a se situa într-o zonă de generalitate care să îngăduie constituirea unei paradigme, cea a unui mod (posibil) de a articula *poietica* şi *pragmatica*. Ea procedează preponderent prin inducţie, pornind de la un corpus de texte stendhaliene (aşa-numitele «opere intime» : *Viaţa lui Henry Brulard, Amintiri egotiste, Jurnal, Memoriile unui turist, Scrisori către Pauline*) ce ne apare ca foarte adecvat proiectului nostru teoretic, în sensul că aflăm în el un număr de elemente de mare recurenţă ce-l pot susţine, propulsîndu-l şi deschizîndu-l către imprevizibile descoperiri.

Dacă definim *poietica* prin conceptul de *praxis* ce reflectează asupra ei înseşi, ca relaţie, deci, între un autor şi opera sa pe cale de a se face, iar *pragmatica* prin cel de *comunicare*, ca relaţie între opera instaurată şi un cititor, în cadrul unui act de lectură (şi, prin mediatizarea operei, ca relaţie de comunicare între un autor şi un cititor), vom recunoaşte în textele lui Stendhal o încercare foarte avansată de a articula cele două domenii, in-formîndu-l pe primul *(poietica)* prin cel de-al doilea *(pragmatica)*, şi pe cel de-al doilea, prin primul. Sistematic (reţeaua foarte organizată de recurenţe ne obligă să utilizăm acest termen, chiar dacă nu în sensul lui cel mai propriu, adică cel mai tare), Stendhal îşi construieşte opera, şi se construieşte pe sine ca scriitor, în funcţie de un virtual cititor, de o virtuală situaţie de comunicare, virtualităţi ce se vor actualiza în Istorie, acut percepută în dimensiunea ei de istorie a receptării propriei opere.

Orice artist, în mod mai mult sau mai puţin conştient, mai mult sau mai puţin declarat, îşi proiectează opera în funcţie de un virtual cititor, prezenţă fantasmatică, *persona*, percepută ca instanţă duală fără chip : cititorul de astăzi, cititorul de mîine. Aici «mîine» trebuie citit ca «răscumpărare» a unui «astăzi» vitregit de cititorul sperat de autor sau, dimpotrivă, ca proiecţie infinită a unui «astăzi» în care autorul este pe deplin satisfăcut de cititorul său. În ambele cazuri este vorba de un fals efect de proiectare pe un ax cronologic, fenomenul fiind o acronie.

Or, la Stendhal, instanţa de lectură nu este (numai) duală — prezent, viitor —, ci diferenţiat multiplicată într-o *serie* de instanţe ce, date fiind premisele pe care le comportă, poate fi identificată ca infinită. Chiar dacă şi la el acţionează factorul «răscumpărare», poziţia acestuia este subsidiară, marginală : relaţia nu mai este de antinomie (prezent dezamăgit / viitor pe deplin recompensat, prezent ca eşec / viitor ca reuşită), ci de tip serial, prezentul fiind o instanţă într-o succesiune de instanţe. Cînd spune : *«Iar eu trag un bilet la o loterie al cărei mare cîştig se reduce la : a fi citit în 1935» (H.B., 232*[1]*)*, Stendhal nu manifestă, aşa cum s-ar putea crede, doar atît de omenescul sentiment de frustrare încercat de orice artist pe care succesul îl ocoleşte. Sensul fundamental al acestui text este un altul, dar el nu poate fi înţeles decît dacă îl punem în relaţie cu alte texte stendhaliene cu puternic impact asupra celor două zone circumscrise de noi mai sus : poietica, pragmatica, văzute în articularea lor. Ne gîndim la o adevărată «prise de conscience» cu privire la variatele moduri în care poate fi citită o operă de artă, *una şi aceeaşi* operă de artă, «prise de conscience» cu punct de plecare într-un contract pe care orice artist îl poate face : între el şi cititorii săi există un «malentendu» care ţine de incapacitatea acestora de a-i citi opera, dar, odată cu trecerea timpului, acest «malentendu» se va risipi graţie unui viitor cititor care, în cele din urmă, printr-un fericit *hazard*, va fi în stare să «înţeleagă» ceea ce precursorul său nu a înţeles, răscumpărînd astfel vina acestuia.

Termenul de «hazard» îşi are aici o pertinenţă cu totul specifică: Stendhal ştie că el scrie *«probabil CA UN ORB* (subl. ns.) *nişte lucruri foarte plicticoase*

---

[1] Stendhal, *Viaţa lui Henry Brulard — Amintiri egotiste*, Bucureşti, Editura pentru literatura universală, 1965, tralucere şi postfaţă de Modest Morariu. Citatele ce urmează trimit la aceeaşi ediţie, cifra indicînd pagina.

chiar și pentru 1835, ce să mai vorbim de 1880» (*H.B.*, 77), că el scrie deci, căutînd, bîjbîind într-o infinitate de formule scripturale posibile, proiectînd treptat o formulă *nouă, proprie,* pe care o opune celor existente. Calculul său rămîne așadar, prin chiar statutul paradoxal al oricărei creații artistice, sub semnul hazardului și al riscului pe care acest hazard îl implică. Hazardul, aici, trebuie înțeles sub specia lecturii : întîlnirea cu cititorul, inevitabilă, de neocolit, niciodată total previzibilă în manifestările ei concrete dar totdeauna total previzibilă ca o condiție *sine qua non* a realizării operei în Istorie.

Frapantă în toate textele la care ne referim este multiplicarea perspectivelor asupra operei mereu în funcție de o conexiune cu un palier evenimențial istoric, văzut, am spune, dintr-o perspectivă fenomenologică, prin multiplicarea unghiurilor de vedere particulare, concrete : ale unui (unor) autor(i), ale unui (unor) cititor(i). Sînt fixate cîteva praguri istorice: 1815, 1835, 1860, 1880, 1935, ce revin obsesiv. E ca un joc de oglinzi în care se formează imaginea multiplă, și variabilă, a unuia și aceluiași obiect : opera. Sînt efecte de apropiere și de îndepărtare în raport cu aceasta, prin care timpul se spațializează, căpătînd parcă un fel de materialitate palpabilă, prin care spațialitatea care este opera capătă o necesară dimensiune temporală prin care își actualizează virtualitățile. Efectul global este unul de intimă scrutare a șanselor proprii, dar și de autodistanțare ironică, prin relativizarea cunoașterii rezultate din multiplicarea unghiurilor de vedere spațio-temporale din care este privită opera. Este un mod profund caracteristic pentru Stendhal de a se apropia de «adevăr», de cel al realității care este opera, dar și de cel al realității care este lumea despre care vorbește opera. Ni se pare a recunoaște aici un fenomen de izomorfism asupra căruia trebuie să insistăm : există, vrem să spunem, o analogie evidentă între modul în care, de exemplu, Fabrice del Dongo vede bătălia de la Waterloo, al cărei adevăr este cel pe care-l «focalizează» «privirea» personajului (procedeu mult comentat de exegeza stendhaliană și pe care-l considerăm a participa la o adevărată mutație în domeniul romanului care, din «esențialist», devine fenomenologic), și felul cum Stendhal însuși își vede propria-i operă (în relație cu alte opere), al cărei adevăr este cel pe care-l «focalizează» «privirea» cititorului (cel din 1835, din 1860 etc. etc.) și de asemenea, a «cititorului» care este autorul însuși.

Pentru Stendhal, momentul ce-i este contemporan (1825—1836) este cel al unei forme desemnate de el prin conceptul „operă bine scrisă", sintagmă negativă conotată (opera bine scrisă este pentru Stendhal cea prin care se manifestă o formă deja învechită) prin contexte ce ne propun același joc al perspectivelor multiplicate, datorită căruia semnul pozitiv se răstoarnă în opusul lui și viceversa : *«Aș fi avut succese din 1815 în 1830, reputație, bani, dar operele mele ar fi infinit mai plate și mai BINE SCRISE (subl. în text) decît sînt»*. Operă «plată» și operă «bine scrisă» sînt aici nu opuse, cum ne-am fi putut eventual aștepta (spunem eventual, pentru că în secolul nostru, în Franța cel puțin, conceptul de operă «bine scrisă», chiar extras — în aparență extras, căci el este prin forța lucrurilor oricum contextualizat printr-o serie de presupoziții ce-i sînt automat asociate — dintr-un context, și-a stabilizat conotațiile în sensul în care ele apar, poate pentru prima oară, la Stendhal), ci afirmate ca sinonime, efect susținut la modul explicit prin fraza următoare : *«Cred că afectarea numită a scrie bine în 1825—1836 va fi foarte caraghioasă prin 1860»*. Conceptul de operă „bine scrisă" își precizează așadar conținutul : operă cu o formă învechită, de cele mai multe ori imitată, operă plată, afectată, a *«vreunui șarlatan îndemînatec»*, *«îmbietoare»* prin *«sosul de șarlatanism»* în care se scaldă, la «modă» în anii 1830 (paradigma ei fiind opera lui Chateaubriand și a imitatorilor lui), căreia Stendhal vrea să-i opună, *«cu riscul de a fi fluierat»*, o operă cu o nouă formă, validată, provizoriu cel puțin, adică din punctul lui de vedere, de : 1. darul *«de-a zugrăvi asemănător după natura pe care o vede foarte limpede în unele momente»* ; 2. *«deplina SA bună-credință, dragostea SA pentru adevăr»* — buna-credință și dragostea pentru adevăr fiind aici sinonime ; 3. *«plăcerea SA de-a scrie, plăcere care merge pînă la nebunie»*.

Aceste trei criterii — astfel enumerate *în ordinea importanței pe care le-o acordă* — ale noii forme pe care vrea a o inventa, nu sînt — iată paradoxul — cîtuși de puțin criterii *formale* (poetice), planul în care se situează ele rămînînd exterior celui al operei ca *formă* semnificantă. Totuși, oricît de indirect, și mai ales

prin mijlocirea unor contextualizări foarte atente, ele ne pot spune ceva (ele ne pot spune chiar mult) despre *noua* formă pe care Stendhal încearcă să o propună unui cititor obișnuit cu forma *«îmbietoare»* a operei *«bine scrise»*. Această nouă formă ar fi cea care ar ibzuti să *«descrie exact»* senzațiile, impresiile, sentimentele, gîndurile autorului, printr-o scriitură nudă, lipsită de orice «podoabă», analogă celei folosite de *Codul* napoleonian, scriitură conotală ca non-literară.

Putem face următoarea speculație : Stendhal știe că trebuie să-și cîștige de două ori cititorul, o dată desprinzîndu-l de vechile lui habitudini de lectură, ce-l fac să admire opera „bine scrisă" a lui Chateaubriand sau a altui autor ce-i seamănă, și a-l obișnui să iubească și să admire forma nudă, cea a transcrierii «exacte», pe care el, Stendhal, este pe cale de a o inventa. Acest prim proiect, dificil, chiar extrem de dificil date fiind conotațiile de nonliteraturitate comportate de această scriitură despuiată de orice «podoabă», îi vizează pe contemporanii (în sensul propriu al termenului) lui Stendhal. Prin chiar aceasta, el este mai limitat în ambiția lui și mai probabil în realizarea lui. Al doilea proiect este cel de a cuceri — depășind dialectica formei noi și a formei vechi — viitoare generații de cititori, printr-o scriitură capabilă să nu dateze : o scriitură cameleonică, proteiformă, in-formată, de fiecare dată de cititorul însuși, nonliterară *în sine*, dar intens literaturizată în actul de lectură. Această ambiție (de coloratură intens pragmatică) de a sustrage scriitura acțiunii de uzură (de clișeiformizare) exercitată de repetata ei proiectare în istorie prin lecturi actualizatoare ,adică de însuși succesul ei la public, este însăși cea de a o *programa* ca aptă de a fi mereu reactivată și reînnoită de un viitor cititor.

Dar relația *conștientizată* a lui Stendhal cu cititorul nu trebuie pusă numai în acești termeni de dualitate : cititorul este invocat sistematic, direct sau indirect implicat, făcut, prin variate procedee, complice, colaborator, realizator al unei opere în actul de comunicare, de către un autor ce l-ar solicita, și manipula, de pe poziții distincte. Stendhal își conștientizează relația și în termeni de identificare : el privește întruna spre cititorul de vis à vis privind întruna, totodată, spre sine, ca împătimit, și foarte activ, cititor. Acțiunea și condiția de cititor îi sînt intim cunoscute prin mijlocirea unei experiențe proprii de aceeași natură, capabilă însă — și aici este punctul în care ea se răstoarnă în activitate de *scriere* a operei — să se conștientizeze, să se discursivizeze.

A scrie, a citi sînt, pentru Stendhal, surse de violentă *„plăcere"*, termen cu mare recurență în ambele contexte și prin mijlocirea căruia putem căuta o zonă de suprapunere și de articulare a unei situații de tip poietic cu una de tip pragmatic. «Plăcerea» pe care Stendhal o resimte scriind apare ca perpetuu amenințată de «plăcerea» pe care el o resimte citind, amenințare ambiguă, în măsura în care este și o șansă, o cale către actul auctorial. Uneori balanța înclină atît de puternic în favoarea condiției de cititor încît s-ar părea că Stendhal este condamnat la a nu-și mai realiza niciodată condiția auctorială, la a trăi experiența *«mîinii care scrie»* (Blanchot) doar în plan fantasmatic, mîna lui reală, de carne și de sînge rămînînd pentru totdeauna inertă, paralizată în fața foii de hîrtie albă. El se va smulge însă acestei fascinații și acestei imobilități, forțînd gestul în latura lui *fizică*, impunîndu-și să scrie oricum și orice, un anumit număr de ore pe zi, ca pe un exercițiu scriptural nonspecific artistic, dar care își oferă, prin materialitatea lui strategic cultivată, posibilitatea unei ieșiri, a unui salt în spațiul scriptural propriu-zis artistic.

Relația cu scriitura balzaciană, și mai ales cu cea a lui Chateaubriand *(«Așa se face că, după atîția ani, vorbăria nesfîrșită și pretențioasă a domnilor Chateaubriand și Salvandy m-a determinat să scriu* Le Rouge et le Noir *într-un stil prea colțuros»* — *H.B.*, 232) este de tip polemic, generatoare pentru *noua* scriitură inventată de Stendhal fiind aici condiția de tensiune, de beligeranță a «citirii» autorilor pomeniți. Într-o fază mult anterioară, lectura este, de asemenea, generatoare de text, altminteri, în registru de nonbeligeranță, ducînd la imitare și pastișă. Nesemnificativă din punctul de vedere *imediat* al constituirii noii forme stendhaliene, ea este semnificativă dintr-un punct de vedere mai îndepărtat, cel al forței motrice care poate fi, în anumite condiții, orice lectură pentru nașterea scriitorului și a operei.

Scriitorul (artistul) este *la început* un imitator. El imită gestul de a scrie, pe care îl revelează lectura. În această fază el nu inventează, ci învață, descoperă ce a fost deja inventat. Lectura este, în acest sens încă, dar care trebuie imediat depășit, o *școală* pentru cel ce află prin mijlocirea ei că ar vrea, și poate chiar ar putea să scrie.

În faza pe care am numi-o a lecturii creatoare de operă, Stendhal îi (re) — «citește» pe Chateaubriand, pe Balzac, *împotriva* consensului de lectură în vigoare în jurul anilor 1830, scriindu-și opera *împotriva* acestui consens, *împotriva* a ceea ce înseamnă, în acel moment, pentru opinia comună, literatură, cea mai bună literatură contemporană, în virtutea unui dublu pariu: pe de o parte, șansa lui de a le egala audiența și gloria nu e posibilă decît dacă scrie *altfel* decît ei, decît dacă, din imitatorul lor (virtual) devine cel ce li se opune printr-o *nouă* formă de frumos; pe de altă parte, această nouă formă de frumos trebuie să fie cu bătaie lungă, să fie viabilă încă peste generații și generații (în «1935»). Stendhal își cîntărește îndelung șansele în raport cu două forme concrete de operă — cea a lui Chateaubriand, cea a lui Balzac — ce devin astfel, printr-o răsturnare paradoxală, obișnuită (funcționînd ca o lege) în evoluția artelor și a literaturii, «modelele» sale (în sensul de reperele, criteriile sale), *deși* contestate. Balzac și Chateaubriand au pentru Stendhal, la primă vedere în mod surprinzător, date fiind scriiturile lor atît de diferite, una și aceeași identitate («*Ceea ce cred astăzi despre domnul de Chateaubriand / un fel de Balzac* /»), pentru că, pentru Stendhal, amîndoi scriu «afectat», și, mai ales, probabil, pentru că amîndoi «fac furori», «sînt la modă», și, prin chiar aceasta, reprezintă modelul ce nu trebuie imitat, ci depășit.

«Egotismul» lui Chateaubriand, «egotismul» lui Stendhal: iată un loc de coincidență *(formală*, lucru foarte important, mecanismul pe care încercăm să-l articulăm neînscriindu-se într-un plan semantic) și totodată un loc de unde se poate proclama starea de beligerantă prin construirea unei opere tot „egotiste", dar *polemic* egotiste — și citată ca atare printr-un efect de intertextualitate — în raport cu prima. Toată «*această îngrozitoare cantitate de Eu și Mine*» pe care o întîlnește la Chateaubriand este, pentru Stendhal, o utilă *trambulină*, ce-l lansează departe de opera abhorată, dar abhorată tocmai pentru că autorul *Amintirilor egotiste* este bîntuit de o ispită similară. Am putea spune că Chateaubriand este un adevărat maestru al lui Stendhal: opera lui, respinsă de Stendhal, copleșită de el cu epitete injurioase, este prin excelență generatoare de o *nouă* operă, cea stendhaliană, ce întreține, chiar în momentul producerii ei, relații strînse și vivace cu modelul împotriva căruia se constituie și lucrează.

Cheia noii forme căutate de Stendhal ar fi deci o rezolvare formală, acceptabilă pentru serii succesive de cititori, a «adevărului» purtat de acești «Eu și Mine». Am putea spune, provizoriu, că soluția stendhaliană ar fi cea a *prezenței lor ca absență*, a spunerii lor prin ceea ce apare ca nonspunere a lor. Mult respinsul «*étalage du moi*» romantic este astfel evitat, și totuși opera rămîne puternic marcată ca spunere a unui «eu». Acest paradox al scriiturii stendhaliene a fost discutat de exegeza «tradițională» în termeni de parțială apartenență la romantism (exact ca și în cazul lui Flaubert), ceea ce nu este acceptabil în lumina noilor teorii cu privire la intertextualitate, ce ni se par mult mai pertinente: forma inventată de Stendhal integrează polemic romantismul, ea trebuie privită în totalitatea ei, ca sistem global, ce nu poate fi, cum s-a făcut, definită în regim heterogen: parțial «romantică», parțial «realistă».

În căutările sale, Stendhal se izbește întruna de o situație ce i se pare insurmontabilă, o situație de eșec, pentru că prin ea se consacră o ruptură între actul lecturii (planul pragmatic) și cel al scrierii operei (planul poietic). Modul în care pune el problema este cu adevărat uimitor prin noutatea punctului de vedere, și totodată extrem de semnificativ pentru importanța pe care o capătă astfel, în mod foarte manifest și conștient de sine, *relația dintre actul scrierii și cel al lecturii, indisolubilă, cu neputință de eludat*: «*...m-a descurajat întotdeauna îngrozitoarea dificultate a lui Eu și Mine, care-l va face pe autor nesuferit; nu cred că am talentul s-o ocolesc. La drept vorbind, sînt mai mult ca sigur că n-am nici un fel de talent pentru ca să fiu citit. Din cînd în cînd încerc o mare plăcere scriind, asta-i tot*» (H. B., 210).

Problema, deci, nu este aceea de a avea «talentul» de a scrie, ci de a avea «*talentul de a fi citit*». Noua rezolvare formală, cea veche, deși bucurîndu-se încă de succes, fiind deja resimțită ca *uzată*, ca inacceptabilă pentru un viitor cititor) cerută de «*îngrozitoarea dificultate a lui Eu și Mine*» nu poate fi obținută — din punctul de vedere al lui Stendhal situația este absolut limpede, și el o afirmă cu acea inocentă neîndeminare cu care au fost totdeauna spuse marile intuiții aflate la originea unor sisteme mai apoi cu multă virtuozitate articulate de către alții — decît dacă în ecuație este introdus și cititorul și, implicit, «talentul» de a-i capta și menține interesul. A scrie e un pariu («un bilet de loterie») că vei fi citit, pariu pe care nimeni și nimic nu-ți garantează că-l vei cîștiga, în relația ta cu opera pe care o scrii certitudinea (sau incertitudinea) ta valorînd cel mai puțin. Dacă o singură instanță de lectură — cititorul contemporan ție — nu reprezintă un criteriu (și, pentru Stendhal, el *nu* este un criteriu), atunci singura certitudine este o *imposibilă* certitudine la nivel individual : aceea pe care ai putea-o avea trăind sute și mii de ani, pentru a înregistra reacțiile unor serii multiple de cititori. Și, dintr-un punct de vedere absolut, nici chiar această imposibilă certitudine nu este posibilă atîta vreme cît seria lecturilor rămîne deschisă, ascunzînd în ea și virtualitatea ca relația ta cea bună cu cititorul să devină o relație rea. Ca și faimosul pariu pascalian, pariul lui Stendhal nu poate miza decît pe un singur «raționament» : pe un «da» menținut împotriva tuturor conjecturilor ce-l minează. Stendhal va spune acest «da» nu «talentului», nu «geniului» său, concepte pe care le va pune pur și simplu între paranteze tocmai pentru că nimic, din punctul lui de vedere, nu le poate valida, ci gestului de a scrie, unei praxis a scrieturii mobilizată de dorința de a spune cu cît mai mare «exactitate», cu cît mai mare «precizie», «adevărul», mobilizată, de asemenea, de «plăcerea» de a scrie. Așadar, indiferent de soarta operei, plăcerea de a scrie există, în clipă, Stendhal afirmînd neîncetat ceea ce am putea numi un *hedonism scriptural* (de departe ne aflăm de «chinul» scriptural la care-i damnat Flaubert !). Ar trebui totuși să ne corectăm de îndată, deoarece această plăcere nu rămîne gratuită, ea fiind indisociabilă de cea de a ajunge la cunoașterea adevărului și la comunicarea lui.

«Plăcere» și «adevăr» : avem acum două suprafețe de coincidență (și de articulare) între lectură și scriere. Relația cu opera, relația cu cititorul : o relație concepută în termeni de plăcere și de adevăr, intensitatea plăcerii fiind în funcție de intensitatea adevărului *descoperit* și comunicat. Pentru Stendhal, actul de scriere a operei nu *exprimă* doar un adevăr deținut deja de cel ce îl exercită, ci *produce* adevăr, este un act prin care scriitorul se îndreaptă către o cunoaștere ce altfel i-ar rămîne pentru totdeauna închisă. Față de Rousseau (*«A cărui emfază începu curînd să mă agaseze»*), reticențele lui sînt legate de incapacitatea acestuia de a fi adevărat așa cum înțelege el, Stendhal, să fie adevărat. „Emfaza" pe care i-o atribuie este o altă formă de a fi ipocrit. Voltaire îi displace cu desăvîrșire tocmai pentru pretențiile lui de a deține un adevăr absolut. Adevărul lui Stendhal este unul concret, relativ, cel al fiecărui cititor, ce se poate regăsi în el, este, de fapt, adevărul către care tinde orice operă artistică, o limită ideală către care Stendhal se străduiește să se îndrepte tot mai mult, descoperind, printr-o praxis, *elipsa* (scriitura de gradul zero pe care o inventează fiind elipsa totală, textualizată, adică diseminată în text) ca procedeu major în aflarea și comunicarea lui, ca loc unde întîlnirea cea bună dintre operă și cititor are cele mai multe șanse de a se realiza

Irina MAVRODIN

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Leonid DIMOV

Cît de frumos ar fi fost dacă întrebările «De ce scriu?», «În ce cred?» *n-ar construi prin chiar formularea lor în minte edificii de prezumție, de veleități, de complexe ori false modestii (asta pentru a înșirui doar cîteva din relele stări sufletești legate de orice mărturie scoasă de sub rigoarea pedepsei imediate). Cît de bine ar fi fost dacă sinceritatea pe care o implică aceste întrebări n-ar fi căptușită de nesinceritatea stilului pe care tot ele îl impun. Poate că, într-o mult mai viitoare etapă a evoluției, gîndirea să nu mai fie mijlocită de limbaj și atunci întrebările să rămînă doar sugestii: «De ce nu scriu? De ce nu mai trebuie să cred?» Pînă atunci însă hai să mă las tras de urechea (stîngă?) și să scriu de ce scriu. Ori mai bine: de ce am scris, de ce mai scriu, de ce voi mai scrie.*

De la bun început se cuvine să anulez întrebarea secundă: nu cred în Dumnezeu, nu cred în bunătatea naturală a omului, nu cred în valoarea socială a artei, nu sunt maniheist. Există destule lucruri pe care nu vreau să le știu și nenumărate întrebări pe care nu țin să mi le pun. Asemeni lui Kant ori Eminescu* (Si parva licet componere magnis), *nu socot că e necesar să-mi exprim gîndurile atunci cînd nu-mi sînt limpezi nici mie ori cînd nu există urechi care să le audă. «Dacă tot ceea ce spui trebuie să fie adevărat, nu este și o datorie să spui public tot adevărul».* (Der Streit der Fakultäten, 1798). *Să rămînem deci doar la prima întrebare.*

Atunci cînd îmi închipuiam că am prieteni îmi făcea plăcere să le citesc tot ce scriam, ba m-am surprins exprimînd în poezii idei pe care cei apropiați mie le socoteau inexprimabile astfel. Astăzi, cînd prietenii fie că au pierit, fie că sunt duși, fie că mă au în scîrbă, deci cînd sunt singur (precum, în ciuda luptei intraspecifice, am fost întotdeauna), nu-mi citesc «producțiile» decît soției mele, deci tot mie însumi, ea fiind păstrătoarea spiritului meu critic. Iată deci că teribila teamă că versul e fie goliardic, fie lipsește cu desăvîrșire, a dispărut. Am scris, scriu și voi mai scrie din motive independente de alteritate, recte de infern. Nu scriu din vocație. Vocația mea era să devin explorator. Azi însă totul a fost explorat. Doar pe harta propriei mele ființe (lăuntrice) mai stau scrise, prin diferite cotloane, înspăimîntătoarele cuvinte «Hic sunt leones». Acolo îmi place să cotrobăi, de acolo mă întorc acasă cu tolbele pline de specii rare, mușcat de aspide nefirești, grelotînd de friguri cumplite, ars de sori necunoscuți, torturat de ispite onirice, dar încă în viață, gata mereu să-mi refac proviantul «spiritual» și s-o iau din nou din loc (și din timp) fie și numai pentru a uita de ultimul eșec. Spre deosebire însă de adevăratul explorator care nu se îndoiește niciodată, pentru că știe precis că se îndreaptă (fie că vor ajunge sau nu) spre ținuturi încă necunoscute, dar manifest reale, deci nu se gîndește la moarte, ea surprinzîndu-l pe drum,

* Desigur, cea de-a treia articulație a afirmației, discutabilă, trebuie luată aici într-un sens relativ, motivat de contextul oarecum polemic, precum și de spiritul specific poeziei lui Leonid Dimov. O lectură firească va nuanța adecvat tenta excesivă a acestei afirmații *(n.r.)*

eu îmi zic mereu, precum Noica : «Dacă ajungi să nu mai trăiești adevărul acesta — astăzi pot face mai bine ceva decît îl puteam face ieri — nu mai merită să trăiești». *Nu mai merită să trăiești, adică să-ți exerciți* cu voluptate *cele cinci funcții, dar nu și să aștepți clipa aceea «taborică» a comuniunii* reale *cu totalitatea, a visului absolut cînd, în ciuda senectuții, poți zice, precum teoreticianul stereotipului dinamic — chemat la telefon în momentul decedării :* «Răspundeți că Pavlov e ocupat : moare». *Iată o* ocupație *pe care o poți face* mai bine *mîine decît azi și, cine știe, în ciuda edentării, incontinențelor, sărăcirii bagajului metaforic, teșirii acuității observației, degringoladei atenției, marasmului facultăților intelectuale, poate chiar să-ți aduci — paradoxal — aminte de un vers pe care n-ai apucat să-l scrii în tinerețe. Care să fie de pildă :* «Ce caută subt negură și frunză / Ține să tacă-n lut și să se-ascunză».

Și-apoi visul e plin de tot felul de lume. Vegetală, animală, spirituală etc. Zic etc. *pentru că în vis există stări din afară la fel de vii ca formele : starea de levitație, starea de necuprindere, starea de tine în afara ta, starea paradoxală și o infinitate de stări în spații neeuclidiene, voltijînd în fel de fel de continuumuri baroce. Toate aceste stări îmi sunt* matematic *mai apropiate, deși nu sunt ale mele decît ființele necunoscute, dar adverse ori — și mai rău — indiferente, care exercită în cuprinsul visului un soi de birocrație kafkiană menită a mă înjosi, a mă reduce la funcția de subaltern, a mă pune la coadă. Există de asemenea acolo și ființări neconfigurate ori proteice care-mi trezesc senzații sau doruri la fel de fragmentare. Și se mai întîmplă un lucru ciudat. Dacă în viața lui de toate zilele individul conștient e continuu angoasat de cu orice-prețul aflării unui sens al lumii, sens ce nu i se revelă și la care nu poate ajunge cu nici un preț, în «lumea» onirică, în desfășurarea faptelor ori stărilor onirice, sensul e implicat, dorul aflării sale nu te mai torturează, «explicarea» nu mai e o poruncă irepresibilă. Sigur, pentru a smulge «întru» real această lume, poate vană, poate înșelătoare, poate de natură pur fiziologică, dar pregnantă și — pentru mine — ispititoare, am nevoie de exercițiul pur și simplu al unor facultăți spirituale aproape oculte, tradus într-o manie, într-o obsesie (o performanță negativă, dacă vreți) care, după părerea mea, e condiția necesară, nu și suficientă, a* poeziei. *Poate că acest mod de a înțelege și de a face poezie e recuzat de metafizică, poate că e doar* «ein schönes Spiel des Empfindungen», *și se află departe de adevăratul exercițiu al gîndirii întemeiat pe cunoașterea temeinică a limbilor și filosofiilor, pe sîrguință, pe efort, pe performanță culturală. Sunt convins însă că reîntemeietorii de azi ai filosofiei — de la Heidegger la C. Noica — au scos poetul de sub amenințarea oricărui înțelept semn de întrebare, căci «Scris este că nu numai cu pîine va trăi omul, ci cu* orice *cuvînt al lui Dumnezeu». (Luc. 4, 4). Clătinarea principiului terțiului exclus, de la metalogică la metalimbaj, inculcă poeziei, activității poetice, o putere și o justificare* nouă. *E, desigur, treaba filosofului de a nega ori de a explica această putere și această justificare căci, vorba lui Arghezi :* «Dac-aș fi știut să-mi explic poezia, n-aș mai fi scris-o». E însă de la sine înțeles că orice apreciere nu *poate porni decît de la constatarea elementară că versul exclude versificarea, între ideea versului și versificarea ideii fiind aceeași deosebire ca între o nestemată și un coprolit.*

Acestea fiind zise, cred că pot răspunde cu deplină rigoare la întrebarea «De ce scriu ?» : habar nu am.

«ÎN MAREA TRECERE»

FRUMOSUL ELF

Prin ochii lui cu irizări de celest azur, *«suliţe-albastre fără întoarcere»*, prin fiinţa lui transparentă şi mobilă ca un ecran, s-au răsfrînt toate lucrările lumii într-o neîncetată tălăzuire, într-o febră a întrebărilor de cunoaştere, de iubire.

Recurenţa ochiului în poezia lui trăda o imagine cheie, obsesivă, ca în plastica lui William Blake sau a lui Ţucurescu, revelînd poate o apartenenţă sau poate numai o vocaţie la o altă ordine gnoseologică, trecînd dincolo de uman. Ca în *A treia elegie («O, scurtă tristeţe, rămîne / de jur împrejur o sferă de vid ! / Stau în centrul ei şi unul cîte unul / ochii din frunte, din tîmplă, din degete / mi se deschid»)*, ca în *A unsprezecea elegie («Dar mai înainte de toate, / noi sîntem seminţele, noi sîntem / cei văzuţi din toată părţile deodată, / ca şi cum am locui de-a dreptul într-un ochi, / sau un cîmp, pe care-n loc de iarbă / cresc priviri»)*, ca în *Orologiu cu statui («E un schimb de ochi mereu în aer»)*, acei ochi simbolici, heruvimici sînt prezenţia neîntrerupt şi plimbaţi ca nişte copii printre semne încercînd să ghicească ce e şi cum e înăuntrul lor sau dincolo de ele.

Din nestăvilita curiozitate se năştea şi nestatornicia plină de graţie, cu aparenţă de joc, ce-l purta printre elemente şi stări întru care îşi deplîngea cu suave melancolii solitudinea sau exulta de bucuria comuniunii. *«Iarbă, pietre, arbori, păsări»*, dar şi cai sălbatici ori stele, îi erau popasuri de o clipă în nesfîrşita trecere şi partenerii simplelor şi fireştilor sale metamorfoze. Ceea ce poetul numea *«imaginaţia celorlalte forme concrete»* însemna de fapt setea enormă de convertire în alte forme, în acelea spuse în *A şaptea elegie* (frunze, pietre, mere, cai, păsări, zbor) şi în altele, convertire realizată prin modificări de perspectivă rapide şi aparent pline de uşurinţă, care-i dădeau înfăţişarea de duh jucăuş supunînd materia la mutaţii uimitoare. Dar metamorfozele prin care parcă nu putea să nu treacă erau pedeapsa ontică a neliniştii la care condamnă cunoaşterea. Şi dramatismul de fond al acestei *stări* se desfăşoară în ritmul încetinit al superbei poeme *Necuvintele*, mut dialog, deznădăjduită tentativă de comunicare între un om singur şi un pom singur, încheiată cu o metamorfoză demnă de Dante. Căci totul e cunoaştere concentrată în ochi (precum se citeşte în *Lupta ochiului cu privirea)* şi comunicare prin metamorfoză şi cuvinte : *«Ochi în descreştere, privind / de dinafară înlăuntru, / iar dinlăuntru în afară / numai cuvinte / oarbe, / lent şlefuite de mişcarea mării.»*.

Întîlnirea între regnuri, între om şi cosmos, între viaţă şi moarte, între «eu» şi «tu» (chinuitoare obsesie a delimitării) îi părea lui Nichita a depinde de ritmuri, de variaţia timpului existenţelor care nu poate fi văzut decît cu o privire pentru care *«trebuie înnodate la capete / mai multe vieţi»*.

De altfel acest poem despre *Transparenţele aripi* spunea căutarea timpului în regnul cel mai ponderos, în mineral *«unde totul este dur, / unde timpul poate fi pipăit»*, unde ritmul creaţiei este cel mai lent. Într-o formulare eleată, dar într-o viziune brâncuşiană, poetul fascinat de piatră ca un sculptor spunea : *«Pietrele zboară stînd pe loc»*. Dar leit-motivul poemului sună : *«Pietrele dau din aripi cel mai încet»*. Şi poate fiindcă zborul e prizonierul lor, poetul încerca mai cu seamă cufundarea în condiţia pietrelor, ca în *Raid în interiorul pietrelor* sau în *Text pe o piatră*, investigaţii în structurile nemişcătoare, *«în destinele fixe»*.

Spiridusul îndrăgostit de zbor căuta mişcarea înăuntrul nemişcării, făcîndu-se pe sine punct de convergenţă a contrariilor, loc în care suferinţa se ascundea sub joc, sub regie ludică, iar drama cunoaşterii se înveşmînta în hainele mirifice ale spectacolului universului. Căci toate s-au îmbrăţişat şi s-au înfrăţit în universul adolescentului generos, într-o stare osmotică : viaţă, iubire, cunoaştere, comunicare. Aşa încît şi moartea e văzută ca o prelungire a vieţii, ca o altă faţă a ei, a

metamorfozei cosmice fără sfîrşit. De aceea privindu-şi ipostazele reale şi închipuindu-şi uşor pe cele posibile, frumosul elf a vorbit despre sine şi despre trecerea sa cu o obiectivare pe care doar obişnuinţa metamorfozelor neîncetate i-o putuse da. Şi autoportretul său lapidar ca o epigramă antică, dar incifrînd taina adevăratei sale naturi, ni se pare cel mai frumos şi mai potrivit epitaf pentru acela care a fost frate cu iarba, cu piatra, cu arborii, cu păsările, cu steaua: «*O, am fost un om frumos / şi subţire, foarte palid / Trunchi avui de chiparoş / şi miros de crin noptatic...*»

Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA

NICHITA STĂNESCU

«Parcă trece Eminescu...»*

... Evident că mirosul teilor are chipul lui Eminescu. Mă gîndesc că mirosul arborilor este însuşi sufletul arborilor. De cîte ori adie teiul, parcă trece Eminescu. Acum cînd împlinim o sută de ani de la scrierea poemului Luceafărul, *mai precis de la publicarea poemului* Luceafărul, — *pentru că prea bine ştim că niciodată un poem nu se scrie într-o singură noapte şi că cel mai important lucru este mai întîi tu însuţi să fii poet şi abia după ce tu însuţi eşti poet umbra ta sînt poeziile pe care le scrii ...* — Luceafărul *este umbra cea mai lungă pe care a lăsat-o Eminescu în felul nostru. E umbra tuturor plopilor fără soţ. El este nepereche. Cum am zice noi, unic. E cea mai minunată umbră pentru că nu e lăsată de plopi pe lumina soarelui, ci e lăsată de lumnia lunei. Eminescu vrea să-şi intituleze prima sa carte «Lumină de lună». Iată de ce gîndim astfel, în mod respectuos, la prima boltă spirituală a limbii române care este* Luceafărul...

---

* Am avut privilegiul de a fi aproape de Nichita Stănescu, ceasuri în şir, în mai multe rînduri. Mă numea prietenul lui mai tînăr, se interesa de drumul meu literar şi, în ultima vreme, aştepta manuscrisul cărţii la care lucram, citise cîteva capitole din ea şi îl amuzase ideea construirii unui personaj care să-i semene ; vedea în ea o *pictură* în cuvinte de dragoste şi de adevăr. Din păcate, Nichita a plecat înaintea definitivării acelei cărţi pe care o va citi, poate, în vis...

Cel mai adesea îl vizitam în locuinţa lui din Piaţa Amzei, îmi arăta monezi vechi cu efigia cutărui împărat şi îmi vorbea despre poezia de azi, despre virtuţile şi servituţile ei, îi elogia pe Cîrlova, pe Shakespeare, pe Eminescu... Da, despre Eminescu îi plăcea să vorbească îndeosebi, şi despre *Miorita*, şi despre «*fagurii de miere*» ai limbii române. Atunci îmi făcea semn să deschid magnetofonul, unealtă a profesiunii de ziarist radio, părea că aşteaptă şi el un semn ori o bătaie de aripă, o ruga pe Dora, soţia lui, să nu ne deranjeze nimeni şi începea domol, vorbind pentru o mie, pentru o mie de mii de fiinţe pe care poetul le simţea aproape, ascultîndu-l. Uneori îmi cerea să şterg înregistrarea, o lua de la capăt, o dată, de mai multe ori. Cînd termina şi era mulţumit se ridica, deschidea fereastra dinspre balcon ca pentru a îmbrăţişă aerul şi lumina dintre plopii casei sale.

Unor asemenea momente, unice pentru mine, li se datorează cîteva zeci de înregistrări pe bandă magnetică, în cea mai mare parte difuzate în emisiunile culturale radiofonice, dar netipărite încă.

Cîteva dintre acestea trec acum din posibilul *fond sonor* al Radiodifuziunii, în pagina tipărită. Facem această cuvenită precizare şi pentru a motiva stilul oral al textelor de faţă şi al celor viitoare, mărturiile poetului Nichita Stănescu fiind rostite liber în faţa microfonului şi abia acum, la sugestia lui Nicolae Florescu, ordonate în pagina scrisă. Ele nu au fost şi nu vor fi niciodată «*revăzute*» de autor, rămînînd să poarte doar pecetea grijii cu care au fost culese din banda magnetică, trudă neînsemnată în raport cu preţuirea şi dragostea ce i le va purta totdeauna marelui poet cel care semnează aici întristat de un decembrie viforos...

Radu FELIX

«... dimensia fantastică și genială...»

...Despre poemul Luceafărul care fără nici o îndoială este cel mai de seamă poem al nostru, pe care în ceea ce mă privește (dar nu numai pe mine, pe noi toți!) eu îl compar la măreția lui Hamlet sau la măreția Faust-ului, au început cîteodată să existe mici mîrîieli ale unor neînzestrați sau ale unor oameni care nu cunosc exact dimensia fantastică și genială a acestui poet și a acestui poem, susținînd că el e cam lung și e cam greoi, opinii care au fost și între cele două războaie. Mi-a fost dat, bunăoară, cu mirare să aflu de la un mare poet care este Ion Barbu — am avut cinstea să stau în preajma domniei sale mai multe ore în șir — în cîteva rînduri, să-mi spună că (frumos spus, minunat spus; Ion Barbu era un mare poet și el nu jignea, nu-l jignea pe Eminescu, îi prefera alte poezii) și vă relatez deîndată, îmi spunea cam așa, aproximativ: «Luceafărul» este ca o pînză de epocă, care prin trecerea timpului a început să se înnegrească, să crape ca o pînză de epocă», după care, brusc, s-a uitat la mine și mi-a spus: «niciodată să nu folosiți albastru de Prusia!» Se știe că în pictură albastrul de Prusia, atît de frumos în epoca în care se picta cu această culoare (așa se numește culoarea!), conținea mult plumb și după trecerea a vreo 20—30 de ani se înnegrea, de aceea o serie întreagă de tablouri, chiar de-ale lui Rembrandt și ale altora de această măreție, par că au un fundal negru. Ele nu aveau fundal negru, ele aveau fundalul cerului, erau albastre și albastrul de Prusia, prin plumb, le înnegrise. Și mă sfătuia Ion Barbu să prefer Oda în metru antic. Într-adevăr Oda în metru antic este un poem absolut genial, dar Luceafărul este chiar o cupolă. Și am să spun de îndată din ce punct de vedere susțin acest lucru, — și-l susțin cu tărie, cu atît mai mult cu cît o obrăznicătură de june neinstruit, acum cîteva zile, mi-a azvîrlit această stupiditate, spunîndu-mi că lui, Luceafărul nu-i spune nimic. Am spus: să fii sănătos, îți repet fraza goetheană: cînd o carte se izbește de un cap și sună a gol, nu tot timpul este de vină cartea.

Poemul Luceafărul este nu poemul singurătății, el este poemul unicității. De aceea el reprezintă splendoarea poporului și spiritualității noastre. El nu este simbolul geloziei. Interpretările dintre Cătălina și Cătălin, acele strofe splendide, sînt menuete de Mozart, pur și simplu! Atît de gingașe și de frumoase sînt. Și ele nu cuprind gelozie, invidie sau distanță, ci numai neasemuire. Să remarcați că în vorbirea curentă, și cu precădere în vorbirea populară, adeseori cînd întîlnești un om frumos sau, cu precădere, iubita ta, întotdeauna ți se pare neasemuit de frumoasă. Adică unică. În acest sens poate fi înțeles Luceafărul care, peste aceasta, mai are multe, multe alte sensuri și opera eminesciană este atît de amplă încît pentru fiecare generație arată cîte o fațetă. Și vă spun că vor mai trece multe generații, că atît de multe surse de inspirație și izvoare vin din opera lui, încît pe decursul altor generații se vor vădi nenumărate fațete. La început s-a afirmat ediția maioresciană. Pe urmă a existat teza că postumele sînt mai bune decît antumele. Și așa mai departe... Bănuiesc, de asemeni, că copiilor noștri, nenăscuții noștri ca să spunem așa, cei din viitor, vor găsi cu totul și cu totul alte înțelesuri pentru că opera lui Eminescu se va rotunji și se rotunjește pe parcursul unui timp lung.

*Eminescu este un poet național și universal deodată. George Eminescu (!)***, George Călinescu remarca în cărțile pe care le-a dedicat analizei operei eminesciene un lucru cu totul deosebit ce ne-a ajutat pe noi, tinerii poeți, foarte mult în lucrările noastre. Nu pe poeții generației lui, că nici el nu scria exact pentru generația lui; uite, tocmai pentru a treia generație de după George Călinescu. El susținea că Eminescu are o construcție nemaipomenită și că începuse să deseneze arcul de cerc sugerînd întregimea și perfecțiunea cercului, dar în același timp, cum bine înțeles știm, nu e nevoie să faci tot cercul, faci o curbă și cercul imediat, îl și zărești ca și construcția. Să remarcați și dumneavoastră că, majoritar, operele și cărțile tinerilor noștri poeți, începînd de pe la anul 1960 pînă acum, în prezent, în 1983, cînd aniversăm a suta bucurie a miracolului că s-a publicat* Luceafărul *eminescian, și s-a citit de trei ori exact în această perioadă, în București, de către însuși Eminescu (ce lectură nemaipomenită trebuie să fi fost aceea, ce fericire pe cei care au putut să o audă!), deci operele tinerilor noștri poeți au înzestrarea fantastică provenită după teza călinesciană a construcției. Noi nu mai facem antologii de cărți, ci facem cărți constructive, adică fiecare care are în felul ei o construcție mai reușită sau mai puțin reușită, după tinerețea, maturitatea, talentul și multe altele ale fiecărui poet în parte. Însă, tendința de construcție pe care generația postbelică, a noastră (pentru că toți sîntem o singură generație!), o experimentează, și e foarte bine să se încurajeze acest experiment, nu se poate ca într-o altă generație, viitoare, ulterioară nouă, să nu se împlinească și să nu apară din ce în ce mai multe cărți de tip constructivist, care sînt adevăratele cărți de poezie, în cazul literaturii române. «Cestiunea» curentelor literare e de mult depășită și este invalidată de istorie pentru că curentele literare nu au adus decît noi instrumente perfecționate în expresie, iar nu în simțire și în gîndire. Problema construcției este totală.*

Luceafărul *este un poem al neasemuirii, al unicității. Construcția uriașă a* Luceafărului, *dar și a întregii opere eminesciene, de altfel sugerată, ne îndreptățește total compararea cu* Faustul *goethean, care unora li se pare greoi, și chiar și* Luceafărul *unora li se pare greoi, dar și munții Carpați sînt destul de greoi, vă rog să mă credeți...*

«o pildă pentru toți...»

...Vasile Pârvan este una dintre conștiințele cele mai profunde pe care le-a dat cultura noastră în decursul rapidei ei declanșări, de la cronicari pînă în prezent. El este nu numai un mare om de știință, dar și un mare scriitor, un mare gînditor politic în sensul cel mai profund patriotic al cuvîntului.

Ani și ani de zile, ca și acuma de altfel, figura măreață și exemplară a lui Pârvan mi-a fascinat tinerețile, și a pus o amprentă asupra maturității mele. I-am urmat drumurile de cercetare arheologică îndeaproape, anual mergînd pe șantierul de la Histria, care este descoperirea arheologică poate cea mai importantă ca săpături și ca localizare, avînd trei straturi

** E bună și eroarea George Eminescu, nu e rea ! *(n.a.)*

suprapuse — mă refer la stratul grec, la stratul latin și la cel bizantin —, și unde, de curînd am putut vedea o monedă, găsită în preajma Histriei, dar bătută pentru orașul Tomis, pe a cărei efigie se arată chipul unei căpetenii dace, exact așa cum se pot ele vedea pe Columna de la Roma. Toate aceste șantiere arheologice, cu precădere ale Dobrogei, teritoriu care odinioară era considerat ca fiind sfîrșitul lumii, i le datorăm integral marelui nostru Pârvan. Aici, la Histria, e și documentul primelor roiri *grece, cum se spune, și primele semne economice extraordinar reprezentate prin bani. Aici există celebrul ban* Roata, *în două variante, una bătută și una turnată. Din varianta turnată se găsesc numai trei exemplare. Unul dintre acestea am avut bucuria ca să-l descopăr, împreună cu doctorul Donoiu, într-o expediție arheologică la Histria. Dar ăsta este numai un aspect...*

Sigur că cercetările științifice ale lui Pârvan, ca orice cercetări științifice au întrunit și unele polemici în epocă. El a putut să fie, bunăoară spre marea mea uluire, criticat de către — dacă nu mă înșel — Lucian Blaga, dar ar trebui să-mi aduc precis aminte cine a deschis această polemică și să-mi aduc foarte bine aminte, dacă e vorba de însuși Blaga... În altă ordine de idei, din absolut toate unghiurile contemplată, existența lui Pârvan este de o înaltă ținută morală, politică, științifică și, de ce nu, poetică. Pentru că, printre altele, una dintre calitățile Memorialelor *lui Pârvan ține în mod direct de harul lui deosebit de orator, de orator în scris vreau să spun, și de talentul lui de poet. Proza aceasta are o mare poezie și o excepțională forță de a influența. Ne amintim cu plăcere și cu emoție în același timp, de evocările pe care le-a făcut el asupra celor căzuți în timpul celui dintîi război mondial, precum și de unele eseuri ale lui de natură filosofică pură, care prezintă un imens interes.*

Mi-aș îngădui să dau o sugestie editorilor noștri de cărți: ca lucrările lui Vasile Pârvan să fie tipărite nu numai în ediții de lux, — care sînt greu accesibile marelui public, fie prin prețul lor cam ridicat, fie prin tirajele lor foarte scăzute, — ci în Biblioteca pentru toți, *să coste maximum cinci, șase lei, ca să le poată citi tot tineretul nostru, ele fiind o pildă pentru toți cei care vor deveni cetățeni de bună ținută morală ai țării noastre... E o cinste să poți vorbi despre Vasile Pârvan. Îmi cer scuze că am vorbit nu pe măsura măreției persoanei și a operei care este Pârvan. Aș dori cîndva să mă apropii de această măreție...*

«eternul adolescent...»

...Nicolae Labiș este eternul adolescent al secolului XX, așa cum, odinioară, poetul Cârlova a fost eternul adolescent al secolului al XIX-lea, așa cum, altă dată, în altă țară și în altă limbă, Rimbaud a fost eternul adolescent al limbii franceze și al spiritului francez.

Este un lucru foarte aparte faptul poeziei. Și anume acela că el se începe cu ființa sensibilă și se sfîrșește cu ființa sensibilă. De aceea poezia este accesibilă oricărei vîrste, începînd de la cea mai fragedă vîrstă vorbitoare, pînă la ultima vîrstă înțelept vorbitoare. De aceea, numai în acest miracol al artei, numit poezie, putem avea și copii minune și adolescenți eterni și maturi strălucitori și venerabili goetheeni.

Labiș, întrucîtva, întrunește ceva din toate aceste străluciri de vîrstă. Mirarea, care este sursa principală a inspirației poetice, este de natură general umană. Poezia, în genere, nu este înfăptuită numai de către poeți; ei o adună, ei o tezaurizează. Poezia, în genere, aparține fiecărui om. Iar mirarea în fața lucrurilor naturii, în fața existenței, în fața întîmplărilor vieții, este absolut a tuturora.

De acea, după părerea noastră de iubitor de literatură și, îndeobște, de literatură română, de iubitor de poezie, și, îndeobște, de poezia română, credem și noi împreună cu toți ceilalți că pînă și cel mai minunat vers al literelor românești, care reprezintă genuina mirare, este cel eminescian:

«Nu credeam să învăț a muri vreodată»

care-și află — acest minunat vers, această minunată expresie a sufletului de pe aceste plaiuri — o rezonanță în versul final al Morții căprioarei *de Nicolae Labiș, în acel magnific:*

«Mănînc și plîng, mănînc»

Esența lui este esența fundamentală a mirării. Căci ce este altceva mirarea, decît durerea survenită pe ochiul bucuros de vedere!...

«...o acribie a semanticii...»***

...Ce bucurie a formării mele intelectuale și ce noroc a fost acela de a fi fost elev al profesorului Iorgu Iordan, în timpul filologiei minților mele. Bărbat superb, echilibrat, de o acribie a semanticii demnă de o lamă de Toledo, profesorul neiubindu-mă ca învățăcel, nu m-a izgonit niciodată din inima lui, presimțind în mine un învălmășitor și limpezitor de cuvinte. Exemplar mă pica la cîte un examen, iar toamna, cînd dădeam restanța, nu mă asculta nimic, se uita mustrător la mine, îmi lua carnetul de note din mînă și îmi trecea nota maximă pe el. Îi cer permisiunea profesorului meu să-i dedic, în puține rînduri, acest spirit de haiku:

Starea de spirit

Cuvîntul acesta despre copac
De ar avea profunzime și adevăr în el,
Copacul ar deveni semn al cuvîntului...

*** Textul de mai sus ne-a fost dictat la telefon — conform obiceiului lui Nichita din ultimii ani — în luna august 1983, pentru rubrica din *Flacăra*, «Noua frontieră a sufletului uman» (rubrică de alcătuirea căreia răspundeam în perioada respectivă). La cîteva zile, numai, Nichita a solicitat amînarea publicării, din motive, firește, necunoscute nouă. O amînare care s-a dovedit, din nefericire, *sine die*. Dacă oferim acum textul tiparului, este pentru a adăuga încă un element la *adevărul integral* al personalității și operei sale.

Tania RADU

OGLINZI PARALELE

ÎNȚELEPTUL RĂTĂCITOR ÎN LITERATURILE SUD-EST EUROPENE *

«Mărgărintarul — ni se spune în *Orb sărac — e o piatră scumpă care se găsește în scoici, la mare. Într-o noapte de toamnă, cînd marea-i lină, ies anume scoici la mal și se deschid în lumina lunii. Și aceea în care cade o picătură de rouă se închide și intră la adînc. Iar din acea picătură de rouă se naște mărgărintarul».* Apariția concentratului de înțelepciune populară e rezumată astfel de pribeag — erzaț strălucitor al unor combustii repetate, descins parcă din colectivitatea antică. Homer este modelul «orbului» sadovenian, iar *drumul* îl structurează tipologic prefăcîndu-l într-un «cetățean al lumii», asemeni lui Diogene din Sinope ori Esop. Experiența milenară precipită în tratatul de morală practică, unde accentul gnomic si universalitatea învățăturilor îi fixează structura de «mărgărintar». Înțeleptul însuși rămîne ca o paradigmă a istoriei, chair dacă autohtonizat prin limbaj și, uneori, prin comportamentul specific etniei care-l adoptă sau creează. *«Fără de țară, fără de casă, lipsit chiar de patrie»* [1] călătorul *«cu limba aurită și spiritul bogat»* este fiul agorei, al suk-ului sau al tîrgului; memoria colectivă îl reține mai ales în epocile de criză cînd, de fapt, cristalizează în competiția cu spiritul aulic. Amurgul Antichității ni-l oferă pe «negrul» Esop, pe care Plutarch îl convoacă la *Ospățul celor șapte înțelepți* într-un gest de tardivă și normală recuperare. «Expresie a prostimii» [2], el inaugurează seria vagabonzilor de geniu: analfabeți adesea, aceștia se revendicau de la tradiția orală, la care adăugau un deosebit simț muzical și vocabularul bogat, împodobit cîteodată cu termeni savanți. Om al vorbei (și mai puțin al condeiului) și peregrin perpetuu, el alcătuiește categoria menită să ne apropie mai mult umanismul oriental și sud-est european. Tipul de care ne ocupăm acum este în fond intelectualul *sui-generis* — factor paradoxal dar constitutiv al «programului» umanist : acționînd nu din vîrful piramidei ci de la baza acesteia pregătește și uneori facilitează procesul anevoios la laicizare a gîndirii. Provenit din medii diferite, aruncat — prin nesansă — de cealaltă parte a fluviului în raport cu elita vremii, aflată la cîrma Imperiilor, el vehiculează fermenții înnoirii încarnînd funcționalitatea retorismului popular și păstrînd în același timp bazele retoricii antice. Nu altfel procedează predicatorul sau «falsul cerșetor» *(mukkaduna)* din *polis*-ul arab, cu specificarea doar că declinul califatelor adusese cu sine un alexandrinism cultural, cînd legătura dintre *paideia* și *retorică* aproape s-a rupt. *Mukkaduna* de pildă reprezintă acum *«idealul abbasid al retorului total»*, *iar maqamat*-ele rimate și ritmate dintre secolele X—XIII reiterează jocul înghețat al arabescului [3]. Conveționalismul acuzat nu ascunde totuși atitudinea omului lovit, care-și ascunde lacrima în spatele hazului gros și al exercițiului artistic. Reale sau create, persona-

---

* Din *Literatura română și spiritul sud-est european*, vol. II, în curs de redactare.

[1] Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, Editura Academiei, București, 1963, p. 305.

[2] Cf. Gheorghe Mușu, *Lumini din depărtări. Civilizații prehellenice și microasiatice*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 380—381, unde vorbește despre *«opoziția noii-vechii înțelepciuni populare și a reprezentantului ei* [Esop — n.n.], *față de aceea a înțelepciunii oficiale și aristocrate cu sediul la Delphi»*.

[3] Grete Tartler, *Studiu introductiv* la *Al-Hamadhani, Al-Hariri, Șezători arabe, 30 de maqamat*, Univers, București, 1981, p. 16. Cf. și recenzia noastră în *Steaua*, 1981, nr. 4.

jele comunică peste timp : Al-Iskandari din *maqama* lui Al-Hamadhani, Abu-Zayd, poetul vagabond al lui Al-Hariri sau Lâm'i — prezent într-un *Leta'if* turcesc din secolul al XVI-lea — însumează liniile unui portret situat deasupra popoarelor. Într-adevăr, eroul nostru e un aventurier pitoresc, înzestrat cu darul vorbirii şi care poate lua înfăţişările cele mai felurite ; aflat în situaţii diverse, el se ştie salva prin uşurinţa cu care improvizează, graţie ştiinţei limbajului frumos. Deplin format încă din veacul al IX-lea, *picaro*-ul acesta străbate drumurile prăfuite şi suk-urile sau oraşele aflate la întretăierea marilor căi comerciale. Un Al-Gahiz sau Ibn-Durayd îl prefăcuseră deja în personaj literar — consecinţă firească a dezvoltării aici, în Orientul Mijlociu, a vieţii urbane. Paradigmă a istoriei el este, în acelaşi timp, şi una a cetăţii : deşi românizate, adaptate, din *Nezdrăvăniile* antonpanneşti ale lui Nastratin Hogea desprindem prea puţine elemente caracteristice societăţii post-fanariote din Principate. Înţelepţii rătăcitori îşi păstrează valoarea de «universalii». Pilda, parimia se înscriu în tradiţia laconismului esopic ce, în mod firesc, nu dispare. Clasicul musulman Loqman preia o parte din fabulele lui Esop ; negru ca şi acesta, vîndut probabil ca sclav evreilor el figurează în surata XXXI din *Coran*, unde *«enunţă sentinţe ce repetă de fapt formulele bine cunoscute ale antichităţii»* [4]. Clasicitatea impregnează spiritul mediteranean şi, prin radiaţie, cel oriental. Asimilarea, pe de altă parte, a călătorului înţelept de către structurile religioase îi conferă acestuia un statut aparte în familia *picaro*-ului. În vestul european şi la începuturile Renaşterii mitologia creştină a caritătii şi sărăciei înregistrează un recul ; *picaro*-ul este prezent în forma epică, de obicei romanescă, apăsîndu-se pe situaţia sa de exclus social. În Orientul Mijlociu dar şi în Sud-Est *fityan*-ii guralivi, eroii de *mascarlîkuri* poartă o aură ce estompează, pentru colectivitatea receptoare, atributele condamnate de viaţa cetăţii : mendicitatea, nestatornicia etc. Ea, această colectivitate, îi preface în *semne* în jurul cărora istorisirea sau textul sapienţial coagulează. Arabul Djuha', românul Păcală, turcul Kelöglan şau bulgarul Hităr Petăr ilustrează acelaşi tip fundamental în care bufonul şi înţeleptul,, contemplativismul şi activismul se împletesc într-un mod de a fi cameleonic şi esenţialmente dialogic, atît de înrădăcinat în fiinţa omului din miazăzi. Diversificarea şi realizarea artistică a tipului în producţia folclorică se datorează aspectului centrifug al Turcocroaţiei dintre secolele XVII şi XVIII ce, după asediul Vienei, va cunoaşte un declin lent şi ireversibil. O perioadă de criză prin urmare, dar şi de *sinteză musulmano-creştină* concretizată de apariţia şi răspîndirea anecdotelor lui Nasr-ed Din Effendi într-un perimetru imens, cu centul de gravitaţie în zona balcanică. Acum *«reţelele de drumuri militare care duceau trupele otomane spre Viena, cele comerciale care făceau legătura între Europa centrală şi de sud-est, între Baltica şi Mediterana, cele administrative care duceau haraciurile moldovene şi muntene la Istanbul, sau cele de pelerinaj, pentru închinătorii la Sfintele Locuri se adaugă, mereu mai bătute şi mai sigure, vechii reţele de arhondarice şi metoace care îngăduia legături, pe atunci, călătorilor creştini din Turcocraţie»* [5]. Produs specific al spiritului musulman asiatic, Nastratin este probabil sublimatul estetic cel mai pur al înţeleptului rătăcitor, întîi, prin frecvenţă : el primeşte naţionalitatea regiunii unde se găseşte neavînd sentimentul spaţiului. Ipostazele sale balcanice alcătuiesc *«o derivaţie laterală dar completînd circuitul Mării Negre»* [6] într-o formidabilă călătorie picarescă. În al doilea rînd, Nastratin cumulează şiretenia, mobilitatea vechiului *mukkadi*, aplecarea spre *paideia*, moştenită de la antici, precum şi ştiinţa de-a se adapta la situaţia de moment în forme subtile de autoapărare şi supravieţuire a celui aflat «supt vremi» neprielnice. Intuitiv sau nu, Cantemir îl numea *«Esopul turc»* [7], plasîndu-l astfel într-o categorie pe care am alătura-o celorlalţi «agenţi ai

[4] Maurice Gaudefroy-Demombynes, *Mahomet*, Albin Michel, 1969, p. 382. Iată, de pildă, versetul 18 din surata XXXI : *«Să umbli cu pas moderat, coboară vocea în timp ce vorbeşti ; cea mai dezagreabilă dintre voci e aceea a măgarului»* (*Le Coran*, Flammarion, 1970, p. 321).

[5] Virgil Cândea, *Intelectualul sud-est european...*, în *Raţiunea dominantă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 304 ; cf. şi comentariile noastre, *Umanism românesc şi sud-est european*, în *Luceafărul*, 1980, nr. 13 şi *Modele umane sud-est europene*, în *Steaua*, 1980, nr. 5.

[6] Gheorghe I. Constantin, *Nasr ed-Din Ksodja chez les Turcs, les peuples balkaniques et les Roumains*, în *Der Islam*, Band, 53, 1—2, Berlin, 1967, p. 98—99 şi 103.

[7] *«Întrebarea* — scrie Gh. I. Constantin — *este cum Dimitrie Cantemir, care a cunoscut foarte bine lumea otomană, îl compara pe Nastratin Hogea al său cu Esop, ale cărui fabule ori* amral, *le găsise fără-ndoială în clasicul musulman Loqman, cel care în fabulele sale înglobase o mare parte dintre fabulele lui Esop»* (*Dimitrie Cantemir despre Nastratin Hogea*, în *Revista de istorie şi teorie literară*, XXII, 1972, nr. 2, p. 212).

înnoirii intelectuale», anume «peregrinilor» laici sau religioși (călătorul *sûfi* etc.), convertiților și renegaților [8]. Totul se consumă însă la nivelul stării a treia, deși lui Nastratin i se caută ascendențe ilustre, iar zonele de cultură devin mai permeabile. Abia în veacul trecut, de emergență romantică și națională, *hikaiyet*-urile, *leta'if*-urile și, concomitent, eroul lor încremenesc în memoria hîrtiei imprimate : rumoarea tîrgului și experiența socială îndelungată se comprimă între cotoarele cărților în șiruri nesfîrșite de «mărgărintare» ce nu devin încă — precum azi — niște respectabile osuare. Prima ediție turcească, *Leta'if-i Nasr ed-Din Khodja*, apare la Constantinopol în 1837, iar *Nezdrăvăniile lui Nastratin Hogea* din 1853, datorate lui Anton Pann, constituie *«prima apariție într-o limbă balcanică a ciclului»*, autorul fructificînd direct sursele grecești, turcești sau bulgare [9]. Înțeleptul din Enișeir își începe marșul triumfal întîi ca bufon, așa cum îl vedea poetul Lami' în veacul al XVI-lea, apoi sub veșmînt religios. Sanctificat după moarte, omul e absorbit de doctrina islamică, astfel că *sunnitul* Nastratin e opus dervișului *șiit* Șeiad Hamza și, mai tîrziu, *creștinului* bulgar Hităr Petăr. Ultimul, născut probabil sub influența lui Nastratin, e conceput ca o replică la musulmanul *hoge* și aceasta *«în ocurență cu atitudinea poporului bulgar față de cuceritorii otomani»* [10]. În general însă, între secolele XVII și XIX, cînd cristalizase literar și *haiducul*, ciclul despre Nastratin vertebrează un *«veritabil tratat de psihologie populară»* [11] într-o subterană și apoi vizibilă revanșă asupra culturii oficiale, aristocratice, chiar dacă în anumite conjuncturi el nu se poate sustrage înfruntărilor religioase. De aici desigur dedublarea eroului popular și funcționalitatea disputei, ce reactivează de fapt antica maieutică. În Croația perechea Nasradin-Nasradinič reeditează cuplul italian Bertoldo-Bertoldino [12], în vreme ce la nordul Dunării Păcală și Tîndală coexistă cu un Hogea autohtonizat definitiv prin culegerea lui Pann. Cameleonismul patronimic dar și transferul, adesea mecanic, al anecdotelor atribuite lui Nastratin, arabului Djuha' (Giucca in italiană) sau bulgarului Hităr Petăr și invers demonstrează *unitatea în diversitate* a tipului. Ipostazele devin substituibile, Petăr, Păcală și Nastratin sînt la fel de pricepuți în a se păcăli unul pe celălalt, de fiecare dată reacționează ca oameni simpli, cu slăbiciuni firești. Naiv și inventiv, înțelept și tolerant, ilustrînd o formă de pedagogie socială, *tipul în varianta românească adaugă umanismului popular sud-est european una din reprezentările cele mai nuanțate*. Prin *Nezdrăvăniile* antonpannești din 1853 Nastratin intră deja cu un pas în literatura cultă. Or, lucrul se produce într-un moment cînd tipologia fundamentală a spațiului balcanic, cea r u r a l ă, asimilează *modelul* Nastratin în primul rînd sedentarizîndu-l, prefăcîndu-l adică din *picaro* într-un *sophos* al locului. În Bulgaria de pildă Nastratin intră în orbita vieții sătești, ceea ce nu se întîmplă cu Anastratinos în Grecia, unde viața urbană avea o serioasă tradiție [13]. Avînd un caracter mai puțin istoricizat ca al *haiducului*, înțeleptul popular e o chintesență de *cosmopolitism* și expresia artistică a *balcanității*, într-o epocă în care *«lumea balcanică a jucat un rol dublu : pe de o parte, ea a furnizat otomanilor anecdotele originale ale grecilor și slavilor (ale sîrbo-croaților îndeosebi) ; a favorizat, pe de alta, răspîndirea ciclului dinspre Turcia spre Occident»* [14]. În consecință vocația moralizării și precumpănirea gnomei asupra realului imediat sînt regăsibile în personajul l i t e r a r sud-est european. *Copilul să-nvață cînd nu să răsfață*, ne dăscălește Pann, ca și Hagi Ghencio — eroul lui Liuben Karavelov din *Bulgari din vremea veche*. *«Tătarii* — citim în *Ostrovul lupilor* lui Sadoveanu, — *au învățat de la turci o rînduială bună : „Pe copil să-l bați înainte de a-l trimite cu ulciorul la apă, iar nu după ce a spart ulciorul"...»*

Dincolo de universalitatea anecdotelor, literatura noastră înregistrează și ea, cum anticipam de altfel, mutația de la *picaro* la *sophos*, de la *activism* spre *contemplativism*, adăugînd parodicului nota tragică și accentul filosofic. Plusul pe care prelucrarea românească îl aduce este fără-ndoială l a c r i m a, proiecția existențială.

---

[8] Virgil Cândea, *op. cit.*, p. 302—310.

[9] Gh. I. Constantin, *„Nasr el-Din Khodja" chez les Turcs...*, p. 109.

[10] M. Stajnova, *Les personnages de Hităr Petăr (Pierre le Finaud) et de Nasreddine Hodja dans la littérature populaire bulgare*, în *Etudes balkaniques*, tome IV, Sofia, 1966, p. 203.

[11] Gh. I. Constantin, *st. cit.*, p. 106.

[12] Cf. *Nasradin k staroj matici povracen i Nasradinič (Nasradin revenit la bătrîna sa mamă și Nasradinič)*, Zara, 1903.

[13] Cf. lucrarea de referință a lui Velicico Vălcev, *Hităr Petăr i Nastratin Hodja*, Bălgarskata Academia na naukite, Sofia, 1975, unde un amplu comentariu e consacrat *ruralizării* lui Nastratin Hogea. Pentru ipostaza grecească a înțeleptului am consultat *Anekdota tu Anastratin Hogea*, ed. G. Tsoukalas, Atena, 1969.

[14] Gh. I. Constantin, *st. cit.*, p. 108.

Am analizat modul cum Dimitrie Cantemir, în subsolul *Istoriei Otomane* și apoi Anton Pann prefigurează dimensiunea barbiană de un tragic absolut, din *Nastratin Hogea la Isarlîk*[15]. Am văzut cum «fabul-istorioara» nastratinescului Anton Pann — existentă și în amintitele *Nezdrăvănii* — reface d r u m u l la capătul căruia ajunsese altădată Esop. Or, ceea ce înseamnă «poezirea», epicizarea lui Pann în raport cu etalonul și laconismul grecesc, semnifică și *anamnesisul* sadovenian la nivelul epicului. În ambele cazuri simțim, proaspătă încă, respirația e p o p e i i. Ciudat și paradoxal însă: re-mitizarea înțeleptului rătăcitor înseamnă în realitate păstrarea schemei, a paradigmei, poate și din rațiunile romanului de tip parabolă. În *Ostrovul lupilor* Mehmet Caimacam întregește portretul schițat de linia Cantemir-Anton Pann. *«Hogea al nostru Nastratin nu era nici cabaz, nici catîr încăpățînat, dom' Panaite, ci un înțelept mai mare decît toți înțelepții».* Mehmet n-a fost nevoit să-l schimbe din bufon în «Păcală fără zîmbet»; relatarea lui Cantemir aproximase deja un «Nastratin al singurătății», gravat acum de Sadoveanu[16]. Literatura noastră pleacă de la un model și ajunge tot aici, într-un soi de circuit esențializat de forma inelară, tragic-parodică a ascetului barbian. Autoironia eroului folcloric, lacrima bănuită în personajul antonpannesc, tăcerea lui Mehmet și automacerarea *aceluiași* Nastratin la Isarlîk comunică pe traseul unei călătorii în primul rînd i n t e r i o a r ă. Sensibilitatea nord-dunăreană preferă o anumită dimensiune a nastratinismului ce nu se limitează la snoava măruntă și la jocul retoric pur, acesta regăsibil în caragialescul Mitică[17]. Să ne amintim, în acest sens, că Păcală n-a fructificat în literatura noastră, așa cum a fost cazul lui Hitâr Petăr la bulgari sau Kelőglan la turci. Contemplativ și interiorizat *sophos*-ul popular are o prezență mai mult *simbolică* și mai puțin *epică*, el structurînd — la noi cel puțin — forme ca povestirea sau romanul-parabolă. Rapsodul din *Orb sărac* se întoarce din peregrinările sale la hanul Ancuței purtînd în sine cîntecul mioritic. Concretizînd aspirația spre pacifism Mehmet Caimacam e frate bun cu Barba Iani, vînzătorul de salep din *Chira Chiralina*, dar și cu Ibraim din *Papucii lui Mahmud*. Vagabonzii lui Panait Istrati rătăcesc în jurul Mediteranei sfîșiați lăuntric pe considerente etice, tratate adeseori cazuistic. Zograffi, Stavru, Epaminonda și atîția alții se angajează într-o odisee modernă, obsedați de puritatea tragică a Chiralinei sau a Nerantului. Sentimentul culpei îl împinge la existență de *picaro* și pe Kir Savu în *Papucii lui Mahmud*, o proză construită pe schema romanului hagiografic. Vechiul Nastratin mai este lizibil în portretul lui Barba Iani sau Ibraim, accentul cade însă — în literatura modernă — pe motivarea socială (Panait Istrati, Zaharia Stancu) și uneori pe aceea religioasă (Gala Galaction). Războaiele amestecă apele provocînd mutații profunde: *Jocul cu moartea* este un halucinant periplu balcanic cu peisaje convertite în stări sufletești; mizeria satelor sîrbești, luptele de partizanat ale grecilor, fizionomii specifice și geografia particulară sînt fixate de ochiul fugarului ce traversează, liric și cinic, *Pădurea nebună* a primei jumătăți din acest veac. Căutarea dureroasă a unor certitudini sociale în primul rînd, băutura amară a copilăriei amintind-o pe aceea a lui Gorki sînt acompaniate de *«trupul de fum, de miere și de aur»* al *Urumei* — grăuntele de puritate pierdut și mereu căutat în lunga călătorie a lui Darie[18]. Clasicul Nastratin este *dat*, el restituie fragmente din experiența al cărui depoziar este; la Istrati ori Stancu el *devine* înțelept împreună cu o întreagă colectivitate. Nu altfel apare umanitatea debusolată la Fănuș Neagu, în *Îngerul a strigat:* Mohreanu își intersectează destinul tragic cu strălucitorul Che Andrei, *«fost prizonier în Anatolia»*, al cărui portret de histrion recuperează ceva din gratuitatea și pitorescul tipului clasic. Dar în toate exemplele moderne — Istrati, Stancu ori Fănuș Neagu — tumultul afectiv înlocuiește gnoma cu spovedania sau confesiunea în seria «arabă» a povestirilor. Nu întîmplător literatura istratiană îi amintea scriitorului Blasco Ibañez de *«culorile viguroase ale unui roman spaniol»*. Incapabili să se fixeze, urmînd traiectorii browniene, peregrinii aceștia poartă întipărită icoana unui *acasă* unde, finalmente, *se vor întoarce*. Ei trimit de astă dată la *picaro*-ul tra-

[15] Cf. *Literatura română și spiritul sud-est european*, Minerva, 1976, vol. I, p. 83—85 (D. Cantemir); p. 139—142 (A. Pann); p. 153—150 (A. Pann și Esop); p. 265—273 (Ion Barbu).

[16] Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, Eminescu, 1976, p. 226, susține că Mehmet, *«contemplîndu-se în Nastratin creează în locul bufonului un înțelept serios; transcriind textul, îl schimbă; lectura lui e o trădare»*. Monica Spiridon, în schimb, ajunge la aceeași concluzie cu noi: *«Conformîndu-se întrutotul* paradigmei *reprezentate de istorioara-blazon inclusă în text, Mehmet se va fixa pentru totdeauna în atitudinea exemplară de „Păcală fără zîmbet"» (Sadoveanu — divanul înțeleptului cu lumea*, Albatros, 1982, p. 79).

[17] Cf. *Literatura română și spiritul...*, ed. cit., p. 184—185.

[18] Cf. articolul nostru: *Un picaro balcanic: Zaharia Stancu*, în *Cronica*, 1972, nr. 39.

diţional prin condiţia lor generală de exclus social, amintind astfel şi de prelucrările contemporane din Grecia sau Bulgaria, ce impun prin relieful epic. Exemplul memorabil rămîne *Alexis Zorba*, romanul lui Nikos Kazantzakis, avîndu-l ca prototip probabil pe Panait Istrati. *«În fiecare seară* — notează autorul, — *Zorba mă plimbă de-a lungul şi de-a latul Greciei, Bulgariei şi Constantinopolului, închid ochii şi văd. A străbătut Balcanii întortocheaţi şi accidentaţi, a observat totul cu ochişorii lui de şoim, pe care-i holbează în fiecare clipă, uluit»* [19]. El este imaginea, realizată antologic, a «omului revoltat» — un *desperados*, *«flacără roşie care depăşeşte logica, în geometria Universului»*, cum se autodefineşte scriitorul în epistolarum-ul publicat doar parţial [20]. Kazantzakis restituie epic un «mărgărintar» al spaţiului neoelen, care-l învaţă *de visu «să iubească viaţa şi să nu se teamă de moarte»*. Parimia gratuită osificată deja în eposul folcloric e înlocuită cu exemplul viu, tulburător şi ca proiecţie existenţială. Dacă Nastratin e schemă pură şi semn coagulant al pildelor înţeleptul de-acum se confundă cu *praxis*-ul. Sau, vorbind în termenii lui Kant, *homo noumenum* e primul, *homo phaenomenum* al doilea. Ars de himera libertăţii absolute Zorba se abandonează vieţii cu tainele sale minunate într-o călătorie ce provoacă, în final, gustul de cenuşă al condiţiei omeneşti. La fel se întîmplă şi în *Antihrist* — o capodoperă a epicii bulgare contemporane. *«Se lasă seara şi mîine o pornesc la drum.* — scrie tragicul Teofil. *Iată, a trecut o pasăre. Unde zbori, pasăre ? O fiară fuge prin pădure. Încotro te zoreşti, fiară ? Cine vă cheamă, cine vă mînă şi încotro ? Unde mergi şi tu, omule ?* [21] Accentul filosofic indică direcţia *valorii numenale* spre care şi pateticii Zograffi, Zorba sau Teofil se îndreaptă. Personajul de-acum şi hieratizatul Nastratin se întîlnesc aşadar, asemeni magului de altădată cu activul meşter Manole în orizontul mitului semi-antropomorf [22]. *Dat* sau *în devenire* înţeleptul rătăcitor *este* sau *va fi*, iarăşi kantian vorbind, un *noumen* ce se dezvăluie în realitatea moralităţii sale şi confirmîndu-şi tocmai prin aceasta umanitatea. Varietatea ipostazelor în care apare, gradul diferit de consistenţă epică sau de absorbţie lirică, în sfîrşit, pendularea lui între *mit* şi *istorie* în ficţiunea cultă interzice fixarea tipului într-un portret-robot, aşa cum procedase Pompiliu Eliade în cazul *haiducului*. În aproape toate prelucrările, nu numai în cele româneşti, nota gravă coabitează cu zîmbetul moştenit de la personajul folcloric. Iată-l, tot în literatura bulgară, pe *Hagi Ahil, «cu fesul de pe timpul sultanului Mahmud şi cu ciubucul adus de la Mormîntul Domnului»*. Oriunde, adaugă Ivan Vazov, acest Nastratin ruralizat *«ar fi găsit cu colţişor spre a-şi duce mai departe zilele sau măcar un butoi hodorogit, ca să trăiască în el ca Diogene şi să se bucure de soare»* [23]. Amintirea călătoriilor întreţine prestigiul *sophos*-ului sedentarizat. *«Am colindat toată ţara turcească*, — se laudă Hagi Ghencio — *am fost în Serbia, şi în Bosnia, şi în Albania şi la Izmir şi la Enişeir, şi dracu mai ştie pe unde...»* [24]. Dar amîndoi, Hagi Ahil şi Hagi Ghencio rămîn nişte *«bulgari din vremea veche»*, la trecerea adică de la structurile folclorice la cele culte şi de la *«axa naţională»* la *«axa socială»* ce caracteriza cultura bulgară de la sfîrşitul veacului trecut [25]. Încet-încet pilda tincturată de glumă se converteşte şi aici — ca în literatura română dar cu un plus de forţă epică — în meditaţia gravă, evidentă la un Kazantzakis sau Stanev. Mereu mai depărtat de modelul folcloric, *înţeleptul rătăcitor* îmbracă veştmintele frămîntatului nostru secol menţinînd, alături de *haiduc*, suflul epopeii în proza sud-est europeană.

Mircea MUTHU

[19] Nikos Kazantzakis, *Alexis Zorba*, E.P.L.U., Bucureşti, 1969, p. 61 şi 325.
[20] Eleni N. Kazantzaki, *Neîmpăcatul*, Univers, Bucureşti, 1981, p. 86 ; cf. şi articolul nostru, *Odiseea cealaltă*, în *Steaua*, 1981, nr. 7.
[21] Emilian Stanev, *Antihrist*, Minerva, Bucureşti, 1975, p. 214.
[22] Cf. studiul nostru *Prolegomene la timpul tragic : mitul semi-antropomorf*, în *Viaţa Românească*, XXXIV, 1981, nr. 12 (Caiete critice).
[23] Ivan Vazov, *Hagi Ahil*, în *Muntele de aur*, E.P.L.U., Bucureşti, 1963, p. 24—26.
[24] Liuben Karavelov, *Bulgari din vremea veche*, în *Antologia nuvelei bulgare clasice*, Bucureşti, 1970, p. 120.
[25] Elena Siupiur, *Relaţii literare româno-bulgare în perioada 1878—1918*, Minerva, Bucureşti, 1980, p. 20 ş.u.

LE BAROQUE OU LES DILEMMES D'UN STYLE

(II)

Helmut Hatzfeld observe trois styles, soi-disant générateurs de l'époque baroque, qui succède à la Renaissance ; *le maniérisme, le baroque* proprement dit et *le baroquisme*, celui-ci comme une forme exagérée et dégradée du baroque, une *«excroissance»* [26], un *«maniérisme baroque»*, tandis que *le maniérisme* représente une forme dégradée de la Renaissance. Maniéristes tipiques sont, selon Hatzfeld, Michel Ange, Gongora, Malherbe ; baroques : Tasso, Cervantes, Racine ; baroquistes : Marino, Calderon et Fénelon. Y a-t-il vraiment des *«parentés»* visibles entre tels écrivains que Hatzfeld inclut sous la même direction artistique ? Entre Michel Ange et Gongora, par exemple ? Entre Cervantes et Racine ? Entre Marino et Fénelon ? Il s'agit plutôt de structures tout à fait différentes. Et puis, Michel Ange maniériste ? Racine, avec sa limpidité et sa simplicité élégante, baroque ? Fénelon, l'auteur du roman mythologique, *Les aventures de Télémaque*, d'une pareille clarté et naturelle élégance du style, propres à l'époque du Roi-Soleil, avec de faibles accents antidespotiques et humanitaires annonçant le siècle des Lumières, est-il un baroquiste, c'est-à-dire un représentant de la forme exagérée et dégradée du baroque ? On ne sait pas quoi croire.

L'aspect le plus frappant dans la théorie de Hatzfeld c'est le fait qu'il considère, à la suite de Léo Spitzer, le XVII-e siècle européen, y compris le classicisme français (représenté par Racine, La Fontaine, Molière, La Bruyère, Boileau e.d.), entièrement baroque. La modalité de sa demonstration est stylistique, en limitant l'analyse aux moyens d'expression. Mais le baroque ne se limite pas à cela. Le caractère baroque de Racine, par exemple, écrivain pleinement représentatif pour l'esprit classique, nous est prouvé par un soi-disant langage *«majestueux»*, utilisé par l'écrivain et illustré par des épithètes spéciales, *«majestueuses en forme ainsi qu'en contenu»*, telles que : *généreux, précieux, méprisant, térrible, étincelant, brave, fort, austère, riche, célèbre, intrépide, unique, céleste, divin, immortel, rare, fier, noble, inflexible, grand, absolu* [27] e.d., la plupart, on le voit, des épithètes courantes. De la même manière, abusive et non concluante, Hatzfeld glane des exemples de paronymies, paranomassies, jeux de mots etc., considérés baroques, mais en réalité sans aucune signification à part, chez Corneille, Racine et... Boileau, chez le dernier dans *l'Art poétique : «Pour me tirer des* pleurs, *il faut que vous* pleuriez»... [28]. Un tel jeu de mots, accidentel et non caractéristique pour le style de Boileau semble à Hatzfeld révélateur pour déclarer le législateur du Parnasse français baroque.

Ainsi, Hatzfeld «efface» le classicisme de la littérature française, celle-ci la seule parmi les littératures européennes où ce courant a pleinement fleuri et a servi comme étalon pour les autrs littératures. Le temps du grand art baroque a manqué à la France, dit Marcel Raymond, mais elle est le seul pays qui a créé, au XVII-a siècle, un grand art classique [29].

Les théories de Hatzfeld concernant le baroque, en général excessives, élargissant la sphère du baroque jusqu'à l'estompage de toute différence spécifique, sont considéreés avec des réserves, et très souvent critiquées ouvertement ou ignorées. Philippe Minguet, par exemple, qualifie d'absurde l'idée du baroquisant américain relativement au caractére baroque du classicisme français, ainsi bien que ses opinions sur le maniérisme et sur ce qu'il nomme baroquisme, *«prises pour des aberration, comme tout art qui ne vise par à l'équilibre, à la fusion harmonieuse»* et qui se mentient *«aux extrêmes ou, du moins, y tend»*. Une telle théorie, affirme à juste raison le comparatiste belge, *«sacrifie»* de grands écrivains comme Calderon et Marivaux [30] ; et, nous ajoutons, beaucoup d'autres, parmi lesquels Gongora, Fénelon, Descartes, tous considérés représentatifs, dans le système de Hatzfeld, pour le maniérisme (Descartes, philosophe rationaliste par excellence, est, on nous le dit, un *«philosophe maniériste»* [31]).

Il faut encore mentionner, parmi les aspects obscurs ou seulement ambigus pérsistant dans les discussions sur le phénomène, la distinction vague entre le maniérisme et le baroque. La conception

---

[26] Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, 1937, p. 57.
[27] *Ibid.*, pp. 257—264.
[28] *Ibid.*, p. 142.
[29] Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 16.
[30] Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, 1966, p. 117.
[31] Helmut Hatzfeld, *op. cit.*, p. 80.

d'un Curtius ou d'un Hocke, exigeant le remplacement du terme de baroque par le terme de maniérisme, est le plus concluant exemple à cet égard. De même, le désaccord des spécialistes concernant les débuts du baroque. Eugenio D'Ors, par exemple, est d'avis que la baroque parut pour la première fois au Portugal, Helmut Hatzfeld voit ses origines en Espagne, Jean Rousset et Philippe Minguet en Italie, Edgar Papu en Roumanie et au Portugal.·. Puis, de fréquentes mésententes se référant au caractère dominant des écrivains, le même écrivain étant considéré par un spécialiste baroque, par un autre maniérsite et par un troisième ni baroque, ni maniériste. Et il s'agit des grands écrivains, disputés en faveur d'une thèse ou d'une autre : Cervantes, Shakespeare, Milton e.d.

Enfin, on ajoute l'idée, à laquelle se réfère Jean Rousset, et qui semble exprimer une opinion plus large, que le baroque n'est qu'une invention de la pensée moderne, qu'il représente, en réalité, *«nos déchirements et nos enthousiasmes, nos gouts et nos expériences»*, projetées dans le XVII-e siècle, celui-ci créé selon *«notre image»* [32]. Gérard Genette affirme, dans le même sens, que *«la pensée moderne s'est peut-être inventé le baroque comme on s'offre un miroir»* [33]. L'idée rélève, au fond, de l'intérêt manifesté à notre époque pour le phénomène baroque, ainsi que des grandes exagérations, qui lui rattribuent ce qui ne lui est pas caractéristique.

Après tant de controverses, où se sont confrontées, à coté des opinions equilibrées, des positions extrêmes, à tendance *«impérialiste»* [34] ou de minimiser, il faut se demander s'il en reste quelque chose de spécifique au baroque. Le baroque, est-il une direction esthétique distincte et vraiment novatrice ? Il l'est, sans doute. Mais pour comprendre son caractère et son importance dans le mouvement artistique et littéraire, il est nécessaire, tout d'abord, d'écarter tout ce qu'on lui a attribué par exagératoin baroquisante.

Le baroque est une expérience artistique en tout cas postrenaissante. Il apparaît dans la phase de fatigue et de déclin de la Renaissance, represénte une réaction contre l'esprit de la Renaissance et en même temps un excés de rafinement de celle-ci, une floraison inaccoutumée des formes, comme l'a caractérisé Blaga. C'est pour cela que la première zone de sa cristallisation et son affirmation est celle où fleurissent pleinement, pour la première fois, l'humanisme, la culture et l'art de la Renaissance, en général, en Italie tout d'abord, puis en Espagne, au Portugal et en France, d'où il s'est répandu, par influence, dans d'autres zones européennes, y compris les régions où la tradition de la Renaissance manquait ou était faible et où l'orientation baroque s'est colorée d'éléments venus par la tradition large des arts locaux, du folklore. Le baroque est, comme tout courant nouveau, l'expression d'une crise : sur le plan de la création, qui achevait son cycle portant l'ampreinte d'une époque et d'un style (cela explique, en partie, les préoccupations de cultiver exagérément la forme, la tendance excessive vers l'ornement) ; et, sur un plan plus profondément spirituel, sous l'impulsion de l'époque agitée par de forts conflits, sans trop dramatiser, dit Minguet [35], ces conflits qui n'ont pas manqué ni à l'époque du féodalisme tardif où ils ont déterminé une crise de conscience, aténuée dans l'humanisme de la Renaissance, celle-ci préoccupée du dévelloppement libre et harmonieux de l'homme, en ayant pour modèle l'antiquité greco-romaine, crise réactualisée, avec une force augmentée, à l'époque du declin de la Renaissance, minée par les abus de toute sorte et par la misère, par les persécutions réligieuses incitées par la Contreréforme.

Le baroque s'est manifesté plus visiblement en architecture et en sculpture, puis en peinture, donc dans les arts figuratifs, où il a été d'ailleurs observé d'abord par ses chercheurs et d'où, plus tard, on a essayé, par analogie, à le dépister en musique et en littérature. Il est une réaction contre l'esprit académisant de la phase tardive de la Renaissance. Certains critiques d'art parlent, à cet égard, d'une vision *naturaliste* du baroque, dans la peinture de paysages, de *psychologisme* baroque dans les portraits et dans les tableaux avec beaucoup de personnages, ceux-ci présentés dans un registre emotionnel varié et d'une forte intensité (voir Rembrandt), et, dans l'art

[32] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 242.
[33] *Ibid.*
[34] Voir Philippe Minguet, *op. cit.*, p. 112.
[35] *Ibid.*, p. 120.

aux sujets religieux, avec une préoccupation évidente pour *«les états d'âme limité»* [36] (voir Bernini, *l'Extase de Sainte Thérèse)*. Une telle tendance est aussi visible, on l'a dit, en littérature, générée par le développement général des sciences, ainsi que dans le revirement, par contraste, à cause de l'action de la Contreréforme, du mysticisme féodal qui réactualise aussi les thèmes se référant a la mort, la philosophie décourageante de la *fortuna labilis* et de la *vanitas vanitatum*. Bien sûr, cet intérêt pour le *«naturalisme»*, comme Huizinga, Ortiz e.d. l'ont montré largement, pour la *«psychologie»*, n'est pas une découverte du baroque. De Sanctis relevait, il y a déjà plus de cent ans, dans la poésie de Pétrarque, *«la réalité retrouvée par l'entremise de l'analyse psychologique subtile»* [37]. Mais à l'époque du baroque, cette tendance s'est approfondie et a reçu un *«pathos nouveau»* [38], un état toujours fébrile des sentiments, dionisiaque au sens nietzschéen.

Le drame semble être le terrain où le pathétisme baroque s'est réalisé plus puissamment que dans d'autres espèces littéraires et il est, au fond, dit Al. Ciorănescu, la plus importante *«innovation»* du baroque [39]. Le drame baroque présente des conflits non seulement troublants, mais aussi compliqués, d'habitude plusieurs conflits dans la même pièce, des caractères complexes, *«dichotomiques»*, à la différence de la tragédie classique où le conflit est plus simple, les personnages sont *«monocordes»*, non déchirés par de grands doutes et, chez les classiques de l'Antiquité, instruments dans les mains de la destinée et des dieux [40]. Les drames de Shakespeare, notamment ceux qui appartiennent à la deuxième phase créatrice de l'écrivain *(Hamlet, Othello, Macbeth, Le roi Lear* e.d.), les pièces de Calderon de la Barca e.d. peuvent être considérées, à cet égard, réprésentatives.

Quelques considérations comparatives sur une tragédie de Sophocle et sur un drame shakespearien clarifiéront mieux, je crois, le problème. *Oedip roi* et *Hamlet*, par exemple, commentés aussi par Tudor Vianu, mais dans une autre perspective [41]. Les conflits des deux pièces sont similaires : il s'agit d'un crime et le devoir d'en découvrir l'auteur revient au fils de la victime, respectivement à Oedip chez Sophocle et à Hamlet ches Shakespeare. Dans les deux cas, les personnages centraux sont dominés par des doutes obsessifs et torturants, ils entreprennent des investigations assidues jusqu'à la découverte de la vérité. Tout, chez Sophocle, dans une évocation simple, concentrée, sans aucune déviation, autour d'un conflit généré par la crainte et le doute du héros qui pourrait être — comme l'oracle lui avait prédit — le meurtrier de son père et le mari de sa mère. Les personnages sont présentés en traits généraux, essentiels, en relevant chez Oedip l'honnêteté et le désir de la vérité ; l'unité du lieu et du temps, ainsi que l'unité du conflit et de l'action sont respectées, conformément au principe aristotélicien, le nombre des personnages est réduit.

Chez Shakespeare, l'action dramatique est plus étendue (trois fois plus longue que chez Sophocle) est plus complexe, déroulée sur une durée qui dépasse beaucoup les limites d'une journée, dans des endroits différents, ce qui implique le changement du décor, non seulement d'un acte à l'autre, mais presque après chaque scène, quelquefois dans un contrast choquant, ainsi que dans le V-e acte, où la scène du cimetière est suivie par le décor d'une salle dans le château royal. Voilà, à la suite de ce bref aperçu, un divorce spectaculaire de la doctrine et de la pratique créatrice classiques. Puis on ajoute l'apparition répetée du fantôme et l'atmosphère d'effroi que suggèrent les scènes pathétiques et *«théâtrales»*, avec des fous réels (Ophélie) ou simulant la folie (Hamlet), la prédilection insitante pour le grotesque et le macabre, également visible dans le langage de Hamlet et des fossoyeurs du cimetière qui font des remarques joyeuses et irrévérencieuses sur les crânes déterrés et sur le destin de la beauté et de la grandeur humaines, quelques-unes dans l'esprit de la *fortuna labilis*. Hamlet emploie un tel langage, ostentativement choquant, non seulement dans le cimetière. Interrogé, par le roi, où se trouve la cadavre de Polonius, Hamlet répond d'une manière évidemment frondeuse et théâtrale : «Là où il ne mange pas, mais où il est man-

[36] John Rupert Martin, *Barocul*, Bucureşti, 1982, p. 11.
[37] Francesco De Sanctis, *op. cit.*, p. 298.
[38] John Rupert Martin, *op. cit.*, p. 11.
[39] Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 348.
[40] *Ibid.*
[41] Tudor Vianu, *Patosul adevărului în „Oedip" şi „Hamlet"*, în *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti, 1963.

gé ; une certaine assemblée de vers politiques se trouve autour de lui. Le ver est l'empereur des gloutons. Nous engraissons tous les vivants, pour nous engraisser nous-mêmes. Et nous nous gavons pour les vers. Un roi ventru et un maigre mendiant ne sont que deux mets, différemment servis au même banquet. Voilà la fin»[42]. En général, Hamlet est un *homo barrocus :* hypersensible et dilemmatique, torturé par des questions et des doutes *(«Etre ou ne pas être»...)*, parlant d'une manière dissimulée et en paradoxes, de telle sorte que quelquefois il semble pédant et précieux, cherchant à épater. Il simule la folie (au sens du *trompe-l'oeil baroque)*, mais laisse, délibérément, lui échapper des mots insinuants qui provoquent du doute et de la panique chez les adversaires ; en organisant avec des acteurs un test, misant sur le choque psychologique, pour déterminer le roi, le présumé meurtrier de son père, à se démasquer. La fin *«sanglante»*, d'un pathétisme peu courant (tous la protagonistes se meurent : Hamlet, Laertes, le roi, la reine ; peu avant, meurent Polonius, Ophélie, celle-ci noyée etc.), est aussi dans le goût baroque. Il y a dans la pièce, comme dans toutes les tragédies shakespeariennes, une atmosphère *«étrange»* spécifique, elle aussi non étrangère à l'esprit baroque.

Commedia dell'arte, théâtre populaire, de caractère burlesque et satirique, misant sur l'improvisation de l'acteur, connue aussi, sous une forme rudimentaire, à la Renaissance, s'affirme, de même, largement dans le baroque. Le grotesque, associé parfois au monstrueux ou au macabre, rencontré aussi avant, devient un des motifs préférés du baroque ; ainsi que le jeu ingénieux et raffiné de mots (notamment chez l'Italien Giambattista Marino, chez l'Espagnol Luis de Gongora). Et, non au dernier rang, la préoccupation pour l'ornement excessif, pour la luxuriance de la forme qui, comme on l'a opiné, ont le sens d'une compensation esthétique dans un monde dominé par une grand crise et assoiffé d'illusions. Luxuriance encouragée et utilisée, on le sait, par la Contreréforme, dans le monde catholique, comme instrument de propagande. Cela explique le volontarisme et l'ostentation de l'art baroque, ainsi que la récrudescence de certains motifs mystico-théologaux de l'art et de la littérature du Moyen Age. L'idée de John Rupert Martin, qu'il ne comprend pas le terme de baroque au sens *«d'un art extravagant, ultrachargé d'ornements ou grandiloquent»*[43], aussi bien que l'idée de Jean Rousset, que dans la caractérisation du baroque ne doivent pas figurer des qualificatifs comme *excès, exagération, emphase, surchargé*, d'une part ; d'autre part *caprice, irrégularité, confusion, bizare*, c'est-à-dire tout ce qu'indique *«le désordre»*[44], ne me semblent pas justifiées en tant que qualificatifs designant des aspects et des tendances, de toutes façons, spécifiques pour le phénomène baroque. Comme si l'on *«nettoyait»* la notion de *classique* de tout ce qui ne nous convient pas, de certains aspects étroits, dogmatiques et restrictifs de la doctrine, par exemple, ou le romantisme de certains clichés ou exagérations. Mais une telle opération arbitraire de *«nettoyage»* n'est pas possible, le phénomène, le baroque, en l'occurrence, en restant ce qu'il est, avec sa lumière et ses ombres.

Il est évident que, par certaines tendances et valeurs de fond, le baroque annonce le romantisme, celui-ci plus intériorisé, moins préoccupé de l'éclat formel et de la rhétorique. C'est pour cela qu'il n'est pas par hasard qu'un Shakespeare, ignoré ou même répudié pendant le classicisme, connaît une vogue européenne dans les phases préparatoires du romantisme[45], ainsi que pendant l'époque de plein affirmation du courant. Pour les romantiques, l'auteur de *Hamlet* était un grand prédécesseur et un modèle à suivre. *«La première page que j'ai leu de son oeuvre»*, avoue Goethe, dans les années de sa première jeunesse, marquées par l'apparténance du poète au *Sturm und Drang*, *«m'a rendu pour toujours son esclave, et quand j'ai terminé la lecture de la première pièce, j'étais comme un aveugle de naissance, à qui une main miraculeuse a donné dans un instant la vue [...] Je n'ai pas hésité à renoncer au théâtre soumis aux règles habituelles. L'unité de lieu me semblait menaçante comme une prison, les unités d'action et de temps étaient comme des menottes gênantes pour notre imagination. Je suis sorti vite en plein air et ce n'est qu'alors que je sentis avoir des mains et des pieds. [...] Rien n'est tellement conforme à la „nature" que les*

[42] William Shakespeare, *Opere*, VII, Bucureşti, 1959, p. 653.
[43] John Rupert Martin, *op. cit.*, p. 8.
[44] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 249.
[45] Voir, à cet égard, l'ample ouvrage de Paul Van Tieghem, *Le Préromantisme*. Le III-e volume [Paris, 1947] est sousintitulé *La Découverte de Shakespeare sur le continent.*

hommes de Shakespeare» [46]. Un éloge plus exalté encore lui apportait, plus tard, Victor Hugo, pour qui l'écrivain anglais était l'un des plus grands *«génies absolus»* [47]. Chez nous, Hasdeu le considérait une *«idole»* et avouait d'avoir pris de lui *«la multitude et la caractéristique variété des personnages du drame»*, *«le contraste entre le sublime et le bouffon, entre les pleurs et le rire»* — contraste que nous observons partout dans la vie quotidienne et qui manque à la tragédie antique» [48]. Pour Eminescu, Shakespeare était *«le génial aigle du Nord»* [49].

Dim. PĂCURARIU

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU ŞI GUY DE MAUPASSANT

Pentru scriitor, şi pentru scriitorul introspectiv în special, impresiile de lectură pot fi tot atît de puternice cît şi impresiile de viaţă din care şi-a selectat observaţia tipologică. Nu o dată se întîmplă ca amintiri disparate, rămase din trăirile livreşti anterioare, să-l ajute să-şi organizeze materialul viitoarei naraţiuni fără ca el însuşi să poată spune unde începe travaliul personal şi unde sfîrşeşte acţiunea obscură a formelor literare preconstituite, pe care memoria sa le-a izolat probabil de mult de contextul lor iniţial şi pe care le-a integrat involuntar în construcţia nouă şi personală. Astfel de fenomene de falsă memorie, nu chiar atît de rare în istoria literară, sînt semnele unor influenţe mai adînci decît simplele preluări de teme, motive, personaje, sînt semnele unor similitudini de structură artistică, mult mai interesante pentru istoricul literar decît înregistrarea, pe bază de inventar, a elementelor identice din cîteva scrieri. Un astfel de paralelism, probabil nonconştient, dar cu atît mai puternic cu cît mai ascuns, se poate observa între opera Hortensiei Papadat-Bengescu şi cea a lui Guy de Maupassant. Nu avem (încă) o dovadă documentară sigură că Maupassant a reprezentat pentru Hortensia Papadat-Bengescu o experienţă literară marcantă. Dar am îndrăzni să spunem, pe baza operei, că este imposibil să nu fie aşa. Voga extraordinară pe care a avut-o Maupassant în România la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului XX *(Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* înregistrează 491 de traduceri între 1893—1912, deci exact în perioada de formare intelectuală a scriitoarei), încă n-ar fi un argument hotărîtor, ca de altfel, nici studiile la Institutul de domnişoare «Bolintineanu», unde limba şi literatura franceză ocupau un loc privilegiat. Hotărîtoare ni se par anume asemănări formale între opera scriitoarei şi cel mai cunoscut roman al lui Maupassant, *Bel-Ami* (1885), pe care este aproape sigur că Hortensia Bengescu l-a citit într-o perioadă în care viaţa aflată din cărţi are mai multă importanţă decît viaţa reală. Tipul de observaţie psihologică şi socială aflat de la Maupassant avea s-o marcheze pentru totdeauna pe scriitoarea în căutarea obiectivităţii narative. Între *Drumul ascuns*, *Concert din muzică de Bach* şi *Bel-Ami* se pot stabili numeroase asemănări formale, dar şi mai adînci, de structură artistică.

Începem cu acelea superficial-formale. O scenă-cheie din *Bel-Ami* ni-l prezintă pe Georges Duroy, zis Bel Ami, pătrunzînd în casa recentului îmbogăţit prin lovituri de bursă, bancherul Walter, care, în urma unor speculaţii dubioase, a cîştigat suficienţi bani pentru a determina lumea să-i uite originea şi să-l accepte în protipendada Parisului. Palatul Walter etalează, ca semn al integrării aristocratice într-o societate care se preface o ignora sursa veniturilor, pe care le ratifică însă prin participarea la marele bal al bancherului, o splendidă colecţie de tablouri. Piesa cea mai preţioasă şi cea mai scumpă a colecţiei este pictura *Isus mergînd pe apă*, în faţa căreia bancheresei Walter îi place să se reculeagă ca în faţa unei icoane. Cum observă imediat fiica doamnei Walter, tînăra, proaspăta, nevinovata (încă) Suzanne, chipul lui Isus îl reproduce aidoma pe cel al lui Georges Duroy. Fata nu ştie că Bel-

[46] *Shakespeare şi opera lui. Culegere de texte critice*, Bucureşti, 1964, p. 309.
[47] Victor Hugo, *Despre literatură*, Bucureşti, 1957, p. 114.
[48] *Shakespeare şi opera lui...*, p. 465.
[49] *Ibid.*, p. 466.

Ami a fost amantul mamei, pe care a părăsit-o în lacrimi, și nici nu bănuiește că, la acest bal de contact cu marea finanță și marea aristocrație, Bel-Ami ia hotărîrea să domine lumea în care abia a pătruns, seducînd pe multimilionara fiică a acelei mame abandonate.

Iată și o scenă-cheie din *Drumul ascuns:* Coca-Aimée, fiica vitregă a doctorului Walter, dă un bal în palatul Walter pentru a încununa mai vechile ei eforturi de a-și impune tatăl vitreg (și deci de a se impune), în ciuda originii dubioase a averii lui, în fața bunei societăți bucureștene. La originea averii doctorului Walter se află banii bancheresei Efraim, prima sa amantă, așa cum la originea pretențiilor aristocratice ale celuilalt Walter, bancherul, se află titlul de noblețe al soției sale. Palatul Walter de la București etalează, ca și cel de la Paris, o splendidă colecție de tablouri, ca semn al aristocraticului gust pentru artă, tablouri care oferă protipendadei pretextul de a ratifica o parvenire prin mijloace nu tocmai limpezi. Colecția este dominată de portretul bancheresei Efraim, fostă proteguitoare a proprietarului, «donatoarea», după formula de pasaj găsită de Coca-Aimée (ce nume simetric cu Bel-Ami !). Doctorul Walter nu se reculege însă, ca bancherească parizianâ Walter, în fața portretului donatoarei. El este acum soțul Lenorei, mama lui Aimée, bolnavă incurabil, tovarășă de viață din conveniență socială; nemărturisit încă, în cugetul lui s-a strecurat ideea înlocuirii mamei cu fiica, prin care integrarea lui în lume ar fi desăvîrșită, iar gustul său artistic ar fi pe deplin satisfăcut. Căsătoria lui Walter cu Aimée are exact aceeași semnificație ca și căsătoria lui Bel-Ami cu Suzanne: bărbatul dobîndește, odată cu femeia, statutul social sigur, accesul liber la o lume rîvnită și pînă atunci inaccesibilă : a marii finanțe pariziene, a aristocrației, fie ea cît de recentă și labilă, bucureștene. Amîndoi bărbații au părăsit mama, care a reprezentat o etapă necesară în ascensiunea lor, în favoarea fiicei. Relația fundamentală este aceeași, în *Drumul ascuns*, ca și în *Bel-Ami*. Numai că în opera Hortensiei Papadat-Bengescu acționează doi Bel-Ami ; unul este în rochie de seară, căci Aimée are hotărîrea de a parveni și știința de a acționa gemene cu ale lui Duroy. Ea este foarte conștientă de ceea ce Suzanne ignoră, iar Walter oferă snobismului și ambițiilor ei averea de care are nevoie, exact așa cum averea Suzannei Walter era instrumentul necesar visului de dominație al lui Georges Duroy. Am putea spune că psihologia și motivațiile lui Bel-Ami se împart la Hortensia Papadat-Bengescu, între Walter și Aimée.

Asemănările merg și mai departe, pînă la detaliul fizic și la expresia lui literară. Iată portretul Suzannei din *Bel-Ami : «Fata avea înfățișarea unei păpuși gingașe și blonde, prea mică, dar fină, cu talia subțirică, cu șolduri și piept, un chip de miniatură, cu niște ochi de un albastru-cenușiu trași cu penelul, ce păreau colorați de un pictor migălos și plin de gust, cu o piele prea albă, prea netedă, lucioasă, uniformă, fără aluniță, fără culoare și cu un păr zbîrlit, cîrlionțat, potrivit cu măiestrie, un fel de puf blond, ca părul păpușilor de lux pe care le vezi în brațele fetițelor cu o șchioapă mai mici decît jucăria lor». (Bel-Ami, traducere de Radu Malcoci, EPLU, 1966,* p. 416).

Și iat-o pe Aimée văzută cu ochiul de artist al lui Walter : *«În răgazul călătoriei însă, avînd-o în față, o examina cu ochiul expert și lucid al diletantului : piele albă abia rozată, ca de porțelan, gura colorată palid cu un roz de majolică ; ochii mari ca pe portretele litografice, albaștri ca unele faianțe ; sprîncenele blonde, trase subțire ca din pensulă pe o frunte dreaptă; oval admirabil. O păpușă fără de caracter, nici expresie în frumusețe, dar perfectă și mai ales deosebită prin materialul întrebuințat de natură: mătase, culoare, totul de prima calitate, nici un defect de țesătură».*

Portretul doctorului Walter, în *Drumul ascuns : «Walter pe atunci era un tînăr zvelt, cu o bărbiță castanie în jurul unui obraz de Crist de ivoriu, cu ochi albaștri, deschiși extatic și prelung spre tîmplele transparente, cu buze roșii ca de vopsea și cu părul castaniu-roșiatic, fizic fără de nici un raport cu moralul ondulat ușor în jurul unei frunți mate, uscat al tînărului ambițios, fizic de care nu-și dăduse pînă atunci seama, deoarece în preocuparea lui ambițioasă îndepărtase, fără aproape să le observe, avansurile studentelor amorezate».* Walter se va asocia cu Aimée, Cristul malefic cu păpușa ambițioasă, pentru că va recunoaște în ea seamăna. Amîndoi pot fi înțeleși în funcție de același prototip: Bel-Ami. În romanul lui Maupassant asemănarea lui Georges cu Crist devenise chiar o realitate, prin portretul amintit. Dar portretul lui Bel-Ami (aproape identic !) mai conține o sugestie, pe care atenția Hortensiei Papadat-Bengescu o va

valorifica în altă parte : *«Deşi într-un costum de numai şaizeci de franci, avea o oarecare eleganţă, e drept cam ţipătoare şi uşor vulgară. Înalt, bine făcut, blond, de un blond castaniu uşor roşcat, cu mustaţa în furculiţă, cu ochi albaştri, limpezi, ţintuiţi de o pupilă foarte mică, cu părul ondulat natural, despărţit printr-o cărare la mijloc, aducea mult cu craiul romanelor senzaţionale»*. (Trad. cit., p. 235—236).

Se vede că nu numai Walter va profita de portretul lui Bel-Ami, ci şi Lică Trubadurul.

Ne-am oprit pînă acum la nivelul exterior al coincidenţei detaliilor. Dar există şi un altul, mai profund, al coincidenţei relaţiilor şi tipurilor. Am îndrăzni chiar să spunem că nu există situaţie esenţială în *Bel-Ami* sau personaj cît de cît important, care să nu aibă ecou undeva, în opera Hortensiei Papadat-Bengescu. Romanul lui Maupassant i-a oferit, credem, scriitoarei noastre un arhetip, o schemă fundamentală, la care propria observaţie psihică şi socială s-a raportat ca la un model şi ca la o structură ordonatoare. Una din marile teme ale scriitoarei este analogă cu tema din Bel-Ami : parvenirea prin femei, situaţia financiară prosperă şi onorabilitatea socială dobîndite ca premiu al unei legături erotice: Walter şi Lică Trubadurul urcă în situaţii uşor deosebite, pe aceeaşi scară ca şi Georges Duroy, arhetipul amîndurora. (Curios cum Rastignac, marele cuceritor al Parisului, devenit şi el soţul fiicei Delphinei de Nucingen, după ce fusese ani de zile amantul mamei, nu are în opera Hortensiei Papadat-Bengescu nici un ecou. Nu-l cunoştea pe Balzac? Greu de presupus. Era scrisul acestuia prea direct, prea brutal ca să satisfacă gustul pentru sugestie şi pentru subtilităţi psihice al scriitoarei ? Probabil că da, de vreme ce rafinatul stilist Maupassant a impresionat-o atît de profund).

S-a văzut că legătura dintre doctorul Walter—Lenora—Aimée o reproduce pe aceea dintre Bel-Ami — banchereasa Walter—Suzanne. Asemănările la nivelul relaţiilor dintre personaje pot continua. Între doctorul Walter şi Aimée are loc o înţelegere tăcută cu privire la viitorul relaţiilor lor, viitor sigur erotic, în faţa camerei în care zace Lenora, bolnavă fără speranţă. Walter îi va acorda fetei sprijinul de care are nevoie ea îl va împăca cu lumea. Nimic nu se spune deschis, totul se sugerează. În faţa sfîrşitului inevitabil al mamei ei, Aimée se lamentează: *«Sunt singură !... Starea mamei e rea şi mi se ascunde !... Nu vreau pe nimeni ! N-am nevoie de nimeni !...*

— Dar nu e de fel aşa ! Lenora e acum mai bine de o sută de ori ca înainte!... Nu eşti singură ! Mă ai pe mine !

Walter sublinia unul cîte unul cuvintele, emoţionat de acel strigăt orfan al fetei.

Aimée se calmase ca printr-un resort. La nesfîrşita repetire a gîndului : „Casa şi familia Walter" Walter dase acum un răspuns».

Aceeaşi înţelegere tăcută, cu dezlegare erotică amînată, pe temeiul sprijinului moral şi material acordat într-o situaţie de cumpănă, are loc între Bel-Ami şi Madeleine Forestier, atunci cînd este evident că pentru soţul acesteia, ziaristul Forestier, bolnav de tuberculoză, nu mai există scăpare. Bel-Ami, cu intuiţie de bun psiholog, se înscrie ca ajutor benevol în caz de agravare a bolii şi ca prim candidat pe lista viitoarei văduve, aşa cum Walter era ajutorul şi primul candidat de pe lista viitoarei orfane. Tuberculoza şi reacţiile de bolnav atent cu sine ale lui Charles Forestier seamănă bine, de altfel, cu tuberculoza şi reacţiile prinţului Maxenţiu.

Caracterul complex al lui Bel-Ami îi permite să se solidarizeze de mai multe ori şi cu Lică Trubadurul. Îi apropie pe cei doi mai ales instinctul de a se purta cu fiecare femeie exact în felul în care trebuie pentru a o cuceri, capacitatea de a acţiona neîntîrziat, de a nu lăsa să treacă momentul favorabil şi de a obţine o victorie pe cît de sigură, pe atît de rapidă. Bel-Ami, ca şi Lică Trubadurul descind, în privinţa aceasta, de sub pelerina lui Don Juan, cel căruia îi scria «în eternitate» Bianca Porporata. Au parte fiecare de cîte o Elvíră care le supraveghează, geloasă şi bătrînă, toate manevrele : banchereasa Walter, Lina Rim.

Lică Trubadurul face însă greşeli sociale pe care Bel-Ami le evită, sfătuit de prieteni sau călăuzit de instinctul său de parvenire mai sigur. La un moment dat, Georges Duroy, mînat de sărăcie, se gîndeşte să intre maestru de călărie, pentru că şi el, ca şi Lică, se pricepe foarte bine la cai. Charles Forestier îl opreşte : *«Să nu faci asta chiar de-ar fi să cîştigi zece mii ; e o prostie. Îţi tai singur craca de sub picioare [...] Odată ajuns maestru de călărie, s-a terminat. E ca şi cum ai fi maître d'hôtel într-un restaurant unde ia masa toată protipendada Parisului. După ce vei fi dat lecţii de călărie domnilor din lumea bună sau fiilor lor, aceş-*

tia nu se vor mai purta cu tine ca și cum ai fi unul de-al lor.» (Trad. cit., p. 240).

Lică însă intră în slujba cailor Adei Razu, ca unul mai puțin preocupat de opinia lumii despre el, ca un autentic gentilom de mahala ce se știe. Lumea bună, călăuzită după mentalitatea definită exact de Forestier, nu i-o va ierta. Cariera lui Lică, încununată ca și a lui Duroy de o deputăție, nu va fi recunoscută de snobilimea pentru care el continuă să rămînă un *maître d'écuries*.

Legătura lui Georges cu doamna de Marelle seamănă bine cu legătura lui Lică cu Ada Razu. Cele două femei sînt chiar variante ale aceluiași prototip : d-na de Marelle, micuță, brunetă, plină de temperament, fără scrupule morale, cu gusturi proletare marcate reprezintă varianta trecută prin educația franceză a «țigăncușei» Ada Razu, mai puțin grijulie față de aparențe, dar la fel de neînfrînată cînd e vorba să-și împlinească un capriciu. Și Lică, și Bel-Ami beneficiază de averea femeilor înlănțuite de vitalitatea lor, la fel de puțin atentă față de ranguri ca și a iubiților lor : d-na de Marelle strecoară ludovicii de aur în buzunarul lui Bel-Ami, așa cum banii Adei îl transformă pe grăjdar într-un domn foarte prezentabil. Ambele cupluri ne prezintă cîte o bătaie memorabilă (însă cu motivații diferite), una la începutul legăturii de dominare erotică, alta la sfîrșitul ei. Tipul de relație pasională în care bărbatul, socialmente umilit, își cucerește supremația în cuplu cu pumnii este același.

Și umbra lui Madeleine Forestier planează asupra unor tipuri feminine din opera Hortensiei Papadat-Bengescu : lui Madeleine — soția doctorului Caro îi împrumută nu numai numele, ci și ceva din înfățișarea de prestanță socială, cu o ușoară incertitudine moral-erotică ; Elenei Drăgănescu îi servește drept model pentru felul în care un salon bine organizat (politic la franțuzoaică — soție de ziarist, cultural-muzical la româncă — soție de negustor angrosist) îi garantează unei femei puterea de a manevra și domina o societate. E drept că Madeleine Forestier săvîrșește o greșeală de care personajele feminine ale Hortensiei Papadat-Bengescu sînt scutite : se lasă surprinsă în flagrant delict.

În sfîrșit, mai există, credem, și un alt nivel, mai profund și de aceea mai greu de demonstrat al similitudinilor dintre Hortensia Papadat-Bengescu și Maupassant. Este nivelul «unghiului de vedere» din care este concepută opera. Am încercat să arătăm altădată că o particularitate a scrisului Hortensiei Papadat-Bengescu stă în aglutinarea, în aceeași frază adesea, a cel puțin două unghiuri de vedere deosebite : cel al personajului și cel al povestitorului, concomitent detașat, dar și identificat cu personajul. Este ceea ce se întîmplă și în povestirile lui Maupassant, numai că acesta purtînd, ca orice francez, cartezianismul în sînge și crescut într-o mult mai bine stabilită tradiție a narațiunii, alătură planurile fără a le face să fuzioneze. Ce gîndește personajul și ce povestește autorul sînt la el lucruri distincte, pe care Hortensia Papadat-Bengescu le face să se amalgameze într-o frază mai complicată, cu mai multe nivele ale gîndului. Și totuși, din cînd în cînd, substituirea autor-personaj se produce și la Maupassant. Un exemplu : *«Dimpotrivă, dragostea lui pentru doamna de Marelle crescuse în timpul verii. O numea „piciul" lui și, hotărît lucru, o plăcea. Firile lor se asemănau ; fără îndoială amîndoi făceau parte din tagma zvînturată a boemilor, a boemilor mondeni, care, fără să le treacă prin minte, se aseamănă foarte mult cu haimanalele de drumul mare.»* (Trad. cit., p. 453). Acest proces abia sugerat, prin care povestitorul adoptă același unghi de vedere cu personajul său, dar se și distanțează ușor ironic de el (prin subordonata atributivă, în pasajul citat) va fi transformat de Hortensia Papadat-Bengescu într-un stil care o singularizează.

Așa încît, observînd cît de mult se aseamănă tipologia narativă a Hortensiei Papadat-Bengescu cu cea a lui Maupassant, ne întrebăm cît loc mai rămîne în opera scriitoarei pentru influența lui Proust.

Roxana SORESCU

PETRU CARAMAN

UN MOTIV ALEGORIC ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC ŞI ÎN CEL POLONEZ *

4. *Traducerea motivului alegoric în literatura populară prin intermediul bocetelor*

Dar moartea are în popor literatura ei ; ritualul de înmormîntare şi diferite credinţe e firesc să fie oglindite în această literatură, pe care în mare parte o formează cîntecele de jale ce se cîntă la căpătîiul mortului. Aceste cîntece, numite la noi bocete, sînt cunoscute la toate popoarele trecute şi actuale. Să cercetăm dintre aceste bocete pe acelea care se cîntă la moartea unui flăcău sau a unei fete mari. Să vedem dacă nu cumva se reflectă în ele datinile despre care am vorbit ; iar dacă da, în ce chip ? Iată un bocet de fată mare, cîntat din partea mamei : *«Fiica mea, mireasa mea..., / Da unde ţi-i mirele, / Unde mi-i ginerele ? / O tu, dragă, l-ai ales / Şi-nainte l-ai trimes / Pe şuierul vîntului / În fundul pămîntului... / Fiica mea, mireasa mea..., / Că tu mi te-ai măritat / Dup-un fecior de-mpărat / Şi eu nimic nu ţi-am dat !»*[82], sau în altul tot de fată mare : *«...Nici Paştele n-au venit / Şi tu cum te-ai logodit ?... / Paştele n-ai aşteptat, / Degeabă te-ai cununat / Şi vătăjei ţi-ai cătat / Cu capurile golite / Şi druşcuţe despletite...»* [83].

Deci în ambele bocete o mamă vorbeşte fiicei sale moarte ca şi cum ar fi mireasă. Primul bocet chiar începe cu apostrofa : *«Fiica mea, mireasa mea !»*, care revine şi mai departe ca un laitmotiv. «Mireasă» o numeşte mama pe fiica ei şi-o întreabă de mirele ce şi-a ales, la care întrebare răspunde tot ea designîndu-l drept un «fecior de-mpărat»[84]. Bocetul următor apare ca o completare a celui dintîi, fiindcă aici, după ce mama pomeneşte de logodnă şi cununie înşiră, personajele caracteristice cortegiului de nuntă : vătăjeii şi druşcile. Avem prin urmare în citatele bocete elementele cele mai însemnate ce împlinesc tabolul unei nunţi : logodnă, cununie, mireasă, mire, vătăjei, druşce. Acest tablou al nunţii însă este tocmai motivul alegoriei morţii pe care-l urmărim. Aici, ceea ce trădează dureroasa realitate este în primul bocet răspunsul la întrebarea «unde ţi-i mirele ?» : *«...înainte l-ai trimes, / Pe şuierul vîntului / În fundul pămîntului...»*, iar în al doilea, în caracterizarea vătăjeilor şi a druşcilor : vătăjeii sînt cu capetele goale, iar druşcile despletite, ceea ce simbolizează moartea. Să vedem acum bocete uzitate la moartea unui fecior : *«Frumuşel mi te-ai gătit / Şi de la noi te-ai pornit / Pe cîntatul cucului, / Pe pornitul plugului... / Şi-ai pornit la cununie / Singurel fără soţie. / — Şi cine te-a cununat ? / — Popa cu cadelniţa ! / — Şi nînaş cine ţi-a fost ? / — Dascălul cu cărţile ! / — Vătăjel pe cine-om pune ?... / — Năframa de vătăjel / S-o puie la prăpurel. / Pînzătura de nănaş / S-o deie la dăscăliţa...»* [85]. În bocetul de faţă motivul alegoric ia forma unui dialog între mort şi bocitoare. Şi aici avem tabloul nunţii zugrăvit prin cele mai caracteristice elemente : mire, nun, nănaş, vătăjel, năframă de nuntă... Numai că alături de aceste personaje şi obiecte de nuntă, avem şi simbolurile morţii. La întrebarea *«Şi cine te-a cununa ?»* răspunsul

---

* Textul apare sub îngrijirea lui Iordan DATCU.

[82] S. Fl. Marian : *Înmormîntarea la români, Bocete*, Bucureşti, 1892, p. 570.

[83] S. Fl. Marian, *op. cit., Bocete*, p. 571—572.

[84] Ovid Densusianu în *op. cit.*, p. 97, vol. II, explicînd naşterea motivului alegoric din dorinţa ascunderii morţii, spune : *«Gîndul de-a nu da pe faţă moartea cuiva pentru a cruţa pe cei de aproape sau de-a vorbi despre ea prin aluziuni depărtate, nu e ceva necunoscut poeziei noastre populare în afară de* Mioriţa. *E cunoscută balada în care se vorbeşte de Chiva că, fiind logodită, a murit înaintea nunţii...»* Şi d-sa citează din baladă, ce spune mama, conăcarilor : *«...Că Chira s-a măritat / C-un fecior de împărat, / Cu feciorul craiului / Din grădina raiului...»* Dar aceste versuri nu numai că nu pot fi o dovadă pentru naşterea alegoriei din motivul ascunderii morţii «prin aluziuni depărtate», dar îi arată o altă origine cu totul diferită. Versurile citate din baladă sînt evident transplantate dintr-un bocet de fată mare ca cel de mai sus, unde sînt versuri identice : *«Că tu mi te-ai măritat / C-un fecior de împărat...»* Iar în bocete naşterea alegorie nu se mai poate explica prin cauzele susţinute de Densusianu, acolo ele sînt răsunetul ceremonialelor...

[85] S. Fl. Marian, *Bocete, op. cit.*, p. 577.

e : *«Popa cu cădelniţa !»* iar aceasta e destul spre a înţelege ce fel de cununie e aceea. Tot aşa şi *«dascălul cu cărţile»* care-i va fi *«nănaş»* şi *«năframa de vătăşel»* care va fi pusă la *«prăpurel»*...[86]. Tot în legătură cu simbolizarea morţii e şi lipsa miresii din acest tablou al nunţii, nu prin faptul că ar fi trecută sub tăcere, cum se-ntîmplă adesea, ci fiindcă ni se spune că aceasta-i o nuntă fără mireasă : *«C-ai pornit la cununie / Singurel fără soţie / Parc-o fost lumea pustie !...»* Altă variantă a aceluiaşi bocet întreţese tabloul introducînd şi druşcile : *«Năfrămiţa de druşcuţă / Ţi-om pune-o la sfesnicuţe...»*[87] Unele bocete de flăcăi încep cu apostrofa : *«Dragul meu, mire cinstit, / Pe ce cale ai pornit...»*[88]. Iar altul, pe care îl vom cita aproape întreg, începe cam la fel : *«Dragul mamei / Mirele mamei !...»* Apoi mai departe : *«Că te-ai dus / Şi ţi-ai adus / Fat-aleasă / De mireasă / Pe şuierul vîntului / Din fundul pămîntului... / Druşcele / Ţi-s crucile. / Sfeşnicul / Vătăjelul, / Praporul / Ţi-i nănaşul, / Mireasa ţi-i clopotul / Să se strîngă norodul !...»*[89].

Aici realitatea este şi mai bine demascată prin acele personificări ale celor mai caracteristice obiecte de înmormîntare : crucile care-i sînt druşce, sfeşnicul vornic, praporul nănaş, iar ceea ce este şi mai semnificativ : *«mireasa ţi-i clopotul»*. Totuşi însă, la început, în acelaşi bocet, tot despre mireasă vorbind, mama spunea fiului mort că şi-a adus *«Fat-aleasă de mireasă / Pe şuierul vîntului / Din fundul pămîntului...»*. Cine poate fi mireasa adusă din fundul pămîntului decît moartea ? Şi imaginea aceasta este des întîlnită în bocete. Aiurea o găsim sub forma : *«Iei ficuţa vîntului / Din fundul pămîntului...»*[90].

Această imagine a morţii-mirese corespunde în bocetele de fată mare morţii-mire ; căci la întrebarea : *«Da unde ţi-i mirele ?»*, răspunsul este : *«...înainte l-ai trimes / Pe şuierul vîntului / În fundul pămîntului...»*[91]. În alte bocete, mirele sau mireasa, dar cel mai adesea mirele — datorită potrivirii genului — este *«negrul pămînt»* de care s-a îndrăgit fata sau mai rar şi feciorul. Nu se poate să nu existe nici-o legătură între *«negrul pămînt»* al bocetelor (care nu-i numai la noi, ci e personificare ce apare în cîntecele de jale la mort ale multor popoare) şi între *«negrul pămînt»* din poezia grecească[92] sau cea aromână[93], unde găsim motivul alegoric în chestiune. Aceasta arată şi mai bine obîrşia alegoriei morţii. Sfîrşesc citaţiile cu un bocet din Bucovina care iarăşi prezintă complet tabloul nunţii : *«— Vasilică, fecior mare, / Amu-i nunta dumitale, / Scoală-te nu sta scîrbit, / Că nuntaşii ţi-au sosit... / Scoală-te, Vasile, scoală / Şi ieşi din casă afară / Şi vătăjelu îţi alege / C-o veni vreo doisprezece. / Scoală-te şi ni-i vorbi, / Vătăjel cine ţi-o fi ? / — Năfrămuţa / Cu cruciţa ! / — Da druşcuţă cin' ţi-a fi ? / Năfrămuţa / Cu cofiţa ! / — Da cine te-a cununat ? / — Popa cu cadelniţa ! / — Şi oare cine te-a boci ? / — Grădina cu florile, / Casa cu surorile !... / Faţă albă ca spuma / Sprîncene negre ca mura, / Cine ţi le-a săruta ? / — Pămîntul cu rugina !...»*[94]. Vedem dar că în toate bocetele citate se oglindeşte fidel ceremonialul de nuntă înscenat la înmormîntarea flăcăilor sau a fetelor mari[95]. Observăm totodată, cercetînd culegerile de bocete româneşti, că bocetele de fată mare care cuprind tabloul alegoric al morţii sînt cu mult mai rare, pe cînd el se află mai întotdeauna în cele de flăcău. Totodată, comparînd felul cum este zugrăvită nunta aceasta simbolică în bocetele de fată mare faţă cu felul cum o aflăm în cele de flăcău, găsim iarăşi că în acestea din urmă tabloul nunţii apare şi mai frumos şi mai complet. Acest lucru mi se pare semnificativ. Am văzut că la slavii păgîni se îndeplinea căsătoria reală

---

[86] Într-o variantă găsim : *«năfrămuţa cea de mire / mi ţi-oi pune-o la psalatire...»* Marian, 557.

[87] Marian, *Bocete*, p. 579.

[88] *Ibidem*, p. 581.

[89] Marian, *op. cit.*, p. 583.

[90] *Ibidem*, p. 557.

[91] Vezi mai sus : bocetul de fată mare, din Marian.

[92] Cf. mai sus : citata poezie din Fauriel *(Rămasul bun al haiducului)*.

[93] Cf. mai sus citata poezie din P. Papahagi.

[94] Marian, *op. cit.*, p. 135—136.

[95] Această tradiţie a nunţii la moartea celor necăsătoriţi este aşa de răspîndită la români, încît ea se oglindeşte şi în bocetele pentru pruncii de leagăn. Într-un astfel de bocet (cf. Marian, *op. cit.*, p. 134), mama, după ce vorbeşte de *«botez»* şi de *«colacii de nănaş»*, urmează ca într-un bocet de flăcău : *«Colacii de cununie / Ţi i-oi da la liturghie / Năfrămile frumuşele / De cumnaţi şi cumnăţele / Le-oi pune la prăpurele / La cruci şi la fîndrele»*. Tot aşa şi la aromâni, pe cînd o mamă îşi boceşte copilul (de 9 ani), bocitoarea sau chiar naşa copilului care vine atunci cu o cunună sub poală, i se adresează astfel : *«Taci, mie, taci nu plînge / Ci întoarce-ţi capul către naşa / Care vine cu cununa. / Cu cununa supt poală. / De ce venişi naşe-aşa / Cu cununa supt poală ? / Unde ţi-i ceata care-aduseşi ? / Unde sînt lăutarii să te aştepte ? / Lăutarii sînt cadelniţele. / Ceata sînt preoţii din curte !* Cf. P. Papahagi, *op. cit.*, *Bocete la aromâni*, p. 987.

a mortului numai cînd murea un fecior, nu și cînd murea o fată. Deci mai tîrziu — sau poate chiar încă de pe vremea aceea — prin analogie, a început să se celebreze în formele exterioare la fel și înmormîntarea unei fete mari. Iar ecoul îndepărtat al acestor tradiții pare a se fi păstrat în aceste bocete prin faptul că cele de flăcău ne apar ca fiind primele în care se fixează motivul alegoric.

Iată deci cum trece motivul din datini și tradiție în literatura populară. În poezia populară polonă greu se poate găsi astăzi un asemenea bocet, deși e sigur că și ei au avut[96]. Aici activitatea prea zeloasă a preoților și a bisericii catolice, cu toată intoleranța ei cunoscută îndeosebi la poloni, a stins nu numai păgînețtile datini de nuntă la înmormîntare, ci și poezia lor. Cîntece de jale la mort *(pieśni zalobne* sau *pieśni pogrzebowe)* cu adevărat populare aproape au dispărut, iar în locul lor au cîntece strict religioase, rugăciuni, în versuri de multe ori traduceri din latinește ca : *Salve Regina !*[97]. De aceea am citat bocete numai de la români. Totuși că au avut și polonii bocete la fel pentru flăcăi și fete mari, că adică și la ei motivul alegoric a trecut din tradiție în literatură prin mijlocirea bocetelor, putem afla în chip indirect : Privind în bocetele citate de la români, dialogul în care bocitoarea vorbește cu mortul, ne amintim de dumele polone ce prezintă motivul alegoriei morții : *«Cine ți-a fost mireasă ? / — Apa cea repede ! / / — Dar drușcile ? / — Mrenele iazului ! / — Dar vornicei ? / Țiparii !...»* etc.

Deci și aici aceleași personificări, cu deosebire că nu se mai personifică obiectele caracteristice ceremoniei de înmormîntare, fiindcă tînărului înecat nimeni nu-i îndeplinește ritualul de îngropare. De aceea druști, vornici, nuni... nu-i vor fi crucile, sfeșnicul, praporul sau popa cu cadelnița... ci aici personificarea se va opri asupra lucrurilor din jurul lui, vor oglindi mediul în care moare. Druști îi vor fi mrenele, vornici peștii, staroste țiparii, nuni racii... și așa mai departe. Cu un cuvînt sînt personificate elemente din flora și fauna lacului. Ba încă analogia între bocetele românești și cîntecele polone (deși distanța e mare fiindcă acestea nu-s bocete și au împrumutat numai motivul de acolo) merge așa de departe încît și-ntr-o parte și într-alta jalea pentru frumosul mort care va putrezi sau va fi pradă peștilor este arătată cam în același chip. La poloni, în dume : *«Ochii tăi cei negri / Se vor ascunde peștii în ei ! / Părul tău cel negru / Îl vor tîrî valurile !»*, iar la români în bocete : *«Fața albă ca spuma / Sprîncene negre ca mura, / Cine ți le-a săruta ? / Pămîntul cu rugina !»*.

Deci, deși bocetele la poloni s-au pierdut fiind alungate de biserică, au rămas însă motive din ele transplantate aiurea în viața strict profană, care n-avea nici o legătură cu biserica și de unde aceasta nu le putea alunga în dume.

Vedem iarăși că este o mare apropiere între zugrăvirea morții-nunți în bocete și între zugrăvirea ei în unele variante ale *Mioriței*. Astfel, în citata doină ciobănească, ce nu poate fi despărțită de ciclul *Mioriței* (ca purtînd în ea elemente din substratul arhaic fundamental al *Mioriței* epice), găsim aceeași formă de dialog, caracteristică bocetelor, unde mortul e întrebat și el răspunde. Ba adesea în bocete chiar apare un început de personificare a elementelor naturii ca acolo : *«Și oare cine te-a boci ? / Grădina cu florile...»* În acea doină însă nu începe alegorizarea morții ; totuși pe un fond ca acesta se putea ușor fixa motivul alegoric și tocmai în forma aceasta se prezintă partea aceea din *Miorița* în care avem încadrată alegoria. Trecerea motivului din bocete în alte domenii ale poeziei populare e condiționată de asemănările cu bocetele prin formă și în împrejurările ce sînt cîntate aiurea. Cînd adică într-o poezie se cîntă moartea unui flăcău de pildă, e firesc să răsară în mintea cîntărețului imagini în legătură cu datinile de la moarte, poate chiar versuri din bocete și chiar dacă motivul n-a existat de la creațiunea cîntecului, i se adaugă mai tîrziu, mai ales cînd și forma cîntecului nu diferă prea mult de cea a bocetelor. Așa s-a întîmplat cu citatele dume la poloni, așa s-a întîmplat la noi cu *Miorița*. Pentru a evidenția aceasta vom lua ca exemplu una din variantele *Mioriței*, unde găsim alegoria. Ciobanul care va fi omorît se roagă de ucigașii lui : *«...să-mi faceți, ai mei frați, / Dintr-a mea cupșoară / Mîndră crucișoară, / / Dintr-a mea bărdiță / Mîndră luminiță / Și dintr-al meu toporaș / Cel mai mîndru prăpuraș...»*[98].

---

[96] Dovadă pentru aceasta e că le au toți slavii înconjurători : ucrainenii, bieloruși. Pentru bieloruși cf. Șejn ; *Bialorusskij sbornik*, bocetele de flăcău de la p. 660—661 și bocetul de fată mare, p. 666, care conțin motivul alegoric.

[97] În polonește : *«Witaj Królowa !»*, cf. Oskar Kolberg, *Lud.*

[98] Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 139. Var. XIII (Apendice).

Fără îndoială că acele comparaţii-metafore : cupa-cruce, bărdiţa-luminiţă, toporul-prapor sînt motive din bocete sugerate de împrejurări analoage. Dar tot în această variantă examinînd alegoria, vedem izbitoare asemănări de formă. Cînd «maica bătrînă» aude că feciorul ei s-a însurat întreabă : *«La cine fat-a luat ?... / — Pe sora soarelui / Ce-i dragă vericui ! / — Care lui îs socri mari ? / — Luna jumătate / Şi stelele toate... / — Care lui îs nuni mari ? / — Acei jurători / Luceferi din zori...»* [99]. Deci, forma de dialog ca în bocete, acolo unde la fel mortul este întrebat despre mireasa ce şi-a ales, despre vornici, nuni, drusce. Mai tîrziu însă acest dialog ce aminteşte apostrofele bocitoarei dispare şi rămîne numai tabloul nunţii alegorice zurgăvit de-a dreptul, ca în altă variantă a *Mioriţei : «...eu m-am însurat / Şi m-am cununat — / Şi mie mi-a fost : / Nună, nună / Sfînta lună / Şi nun mare / Sfîntul soare / Şi nuntaşi / Păltinaşi...»* [100].

Numai că, în aceste citate variante, ca şi în altele unde aflăm motivul în chestiune, personajele alegorice ale nunţii nu sînt la fel cu cele din bocete, şi e firesc să fie aşa : zugrăvirea nunţii alegorice va trebui să oglindească mediul în care moare eroul cioban. Din acest mediu, ceea ce impresionează mai mult pe poetul popular şi ceea ce socoteşte el că poate da mai mult fast morţii celui părăsit de soartă sînt : soare, lună, stele, luceferi şi paltinii codrului. Pe aceştia îi personifică dîndu-le rol de socri mari, nuni, nuntaşi...

Iată dar că alegoria morţii, trecînd din bocete în alte cîntece ce n-au nici o legătură cu ritualul de înmormîntare, suferă o transfigurare. Pe cînd în bocete simbolurile nunţii se împleteau cu cele ale morţii, precum se întîmplă şi în realitate — ceremonialul la înmormîntarea tinerilor necăsătoriţi fiind o împletire de datine de nuntă cu datine de înmormîntare — dincoace, în poeziile ce n-au a face cu ceremonialul, alegoria începe a se purifica lăsînd la o parte simbolurile morţii ca : crucea, praporul, popa cu cadelniţa... În locul acestora vin elementele naturii şi astfel alegoria cîştigă în frumuseţe, se perfecţionează atunci cînd din natură se aleg acele elemente ce prezintă măreţia celor din *Mioriţa*. Dintre toate personajele alegorice din tabloul nunţii cel ce prezintă o deosebită importanţă este mireasa. La obîrşia amintitelor datini, cînd nunta mortului era o realitate, el avea în adevăr o mireasă ce i se jertfea, deci reală şi nu simbolică. După dispariţia cruzimii ritualului, mireasa nu mai e înţeleasă decît ca simbol al căsătoriei şi rămîne să reprezinte acest rol la înscenarea nunţii (în ceremonialul de înmormîntare) pînă în vremea noastră, astăzi însă fiind aproape de completă uitare. Trecînd în bocete, mireasa suferă aceeaşi evoluţie ca şi mireasa din ceremonial. Deşi în timpurile ritualului barbar poate să fi designat chiar pe mireasa reală, mai tîrziu cînd se rupe legătura cu trecutul şi aici personajul mireasă e înţeles ca alegorie pierzînd totodată şi orice legătură directă cu mireasa ce poza în ceremonial. De aici înainte personajul mireasă începe să fie asociat de imaginea morţii. Uneori însă e cu totul lăsată la o parte în bocete şi chiar se specifică anume că e o nuntă fără mireasă. În altele, mireasa e trecută sub tăcere înţelegîndu-se prea bine că e moartea, iar în bocetele unde este pomenită, apare ca personificarea unui lucru ce simbolizează moartea ca : groapa, clopotul... Iar cînd mireasa e arătată chiar sub chipul unei persoane, atunci ea e foarte vag schiţată de obicei în chipul acesta : *«...fiicuţa vîntului / Din fundul pămîntului»* sau cam la fel : *«Că te-ai dus de ţi-ai adus / / Fat-aleasă de mireasă / Pe şuerul vîntului / Din fundul pămîntului»*.

Ieşind însă din bocete împreună cu întregul motiv alegoric al nunţii şi fixîndu-se în alte genuri de poezii, aici de cele mai multe ori e trecută sub tăcere ca şi în unele bocete, însă înţelegîndu-se iarăşi că moartea e mireasă. De exemplu : *«Da el s-a-nsurat / Şi s-a cununat. / Luna cu lumina / I-au ţinut cununa / Şi i-au fost nuntaşi / Brazi şi păltinaşi !»*. La poloni rar e trecută sub tăcere, de cele mai multe ori e asociată ca şi în bocete de o imagine a morţii : stafia lacului, apa cea repede... Avem însă la români cîteva variante unde mireasa e reprezentată printr-o persoană şi anume sub chipul unei crăiese : *«Că numai m-am însurat / Şi eu numai mi-am luat / Tot o fată de-mpărat»*, sau în varianta Alecsandri : *«C-o mîndră crăiasă / / A lumii mireasă»*.

[99] Ovid Densusianu, *op. cit.*, Apend. Var. XIII, 139—140.
[100] *Ibidem*, VII, p. 135.

Şi astfel personajul alegoric al miresii după o destulă de lung evoluţie, degajîndu-se cu totul de acele simboluri prea evidente ale morţii şi în acelaşi timp prea prozaice, de care era legat în bocete, atinge în sfîrşit aici desăvîrşirea [101].

La poloni găsim de asemenea foarte puţine variante unde mireasa apare cam la fel : «...*Ci spune, măi Negrule, / Că m-am însurat : / Nu cu iarba mălului / Ci c-o fată de boier mare ! / Nu cu apa cea albastră / Ci c-o fată de voievod !...*» [102].

Alegoria însă aici nu-i tot aşa de perfectă ca la români, fiind redată sub forma unui contrast din care vechile simboluri prozaice ale morţii n-au dispărut încă. Totuşi şi aici mireasa, asociată de imaginea unei fete de voievod (ca şi la români o «fată de împărat» sau «o mîndră crăiasă») e foarte reuşită, reprezentînd o culminaţie în evoluţia motivului şi în poetizarea morţii.

[Va urma]

HUGO VON HOFMANNSTHAL ÎN CONŞTIINŢA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ

1. Faţă de opera dramatică, cu răsunet aşa de interesant, la noi [1], poezia lui Hugo von Hofmannsthal a avut un ecou mai restrîns în România. Îşi va fi spus, desigur, aici cuvîntul în primul rînd imposibilitatea egalării prin traducere a originalului, dar şi jena apropierii de o creaţie care atinge perfecţiunea stilistică. Cert este că transpunerea în românește a poeziilor lui Hofmannsthal a avut un caracter întîmplător, fiind justificată, într-o primă fază, de dorinţa ilustrării comentariilor critice.

Rosturile respective sînt mai mult decît evidente la Ion Sîn-Giorgiu, care publică, între cele două războaie mondiale, cea mai interesantă exegeză asupra liricii lui Hofmannsthal. Analizînd, în capitolul *Lirica Austriei*, din volumul *Lirica germană contimporană* (Editura Oltenia, Bucureşti, [1927], 178 p.) creaţia lui Hofmannsthal, Ion Sîn-Giorgiu inserează în text două din poeziile acestuia în transpunere românească integrală. E vorba de *Împrimăvărare (Vorfrühling)* şi *Balada vieţii exterioare (Ballade des äusseren Lebens)*, ce sînt utilizate ca piese definitorii în sugerarea dominantelor personalităţi şi liricii hofmannsthal-iene. Ion Sîn-Giorgiu realizează nu numai transpuneri fidele, dar şi de o înaltă valoare artistică.

Rezultate artistice la fel de valoroase obţine şi Ion Pillat, în traducerea poemei *Versuri pentru un copil mic (Verse auf ein kleines Kind) (Ramuri*, XXVII, nr. 5—7, mai-iulie 1936, p. 118). Deşi nu a dat mai multe transpuneri în românește din Hofmannsthal, se simte la el familiaritatea adîncă şi consubstanţialitatea cu creaţia poetului austriac.

Un caz cu totul insolit şi absolut neaşteptat îl reprezintă traducerea liberă a poeziei *Unii, fireşte... (Manche freilich)* inclusă de A. Toma în volumul *Flăcări pe culmi*, apărut la Bucureşti, în mai 1946, într-o epocă de desăvîrşită eclipsă la noi a numelui lui Hofmannsthal.

Sub semnul întîmplătorului se poate spune că stă şi traducerea poeziei *Die Beiden (Cei doi)*, realizată la un înalt nivel artistic de Lucian Blaga, în 1955. Ea lasă să se întrevadă însă un nou moment în receptarea operei lui Hofmannsthal, moment ce avea să se concretizeze deplin abia după două decenii, sub impulsul aniversării a unui secol de la naşterea poetului.

---

[101] În var. XIII, p. 139—150 (Ov. Densusianu, *op. cit.*, II Apend.), mireasa e designată : «*Sora soarelui / Ce-i dragă oricui...*» Imaginea e frumoasă, dar ce legătură are cu moartea şi întrucît o poate sugera, măcar pe departe ? De ce tocmai sora soarelui ? Probabil că imaginea aceasta neaşteptată a morţii mirese a fost atrasă de faptul că în poezie alegoria prezenta printre alte personificări ca stelele, luna, luceferi şi pe soare, iar de aici va fi fost uşoară lunecarea la fiica soarelui, fără alt sens. «Fata de-mpărat» şi «crăiasa mireasa lumii» deşi imagini atît de idealizate ale morţii, ele încă o sugerează. La fel la poloni «fata de voievod».

[102] Oskar Kolberg *Piésni ludu polskiego*, var. 16, p. 200—201.

[1] La care ne-am referit în studiul *Destinul operei lui Hugo von Hofmannsthal în România (Revista de istorie şi teorie literară*, tom. 30, nr. 4, 1981, p. 611—617).

Cu acest prilej, Ştefan Augustin Doinaş, realizează pentru numărul omagial «Hofmannsthal—Reinhardt», al revistei *Secolului 20*, din 1974, un grupaj de 4 traduceri. El reia, astfel, *Balada vieţii exterioare* şi *Unii, desigur...*, şi dă primele echivalenţe româneşti ale poemelor : *De cîntat în aer liber (Drei kleine Lieder)* şi *Ceas prielnic (Gute Stunde)*.

Alte traduceri vor fi publicate de N. Argintescu-Amza, Maria Banuş şi Veronica Porumbacu.

Punctul culminant al difuziunii poeziei lui Hugo von Hofmannsthal în România va fi atins în 1981, cînd se tipăreşte primul volum antologic din lirica sa, graţie eforturilor depuse de Venera Antonescu. Din păcate, însă, dorind să «rămînă fidelă în *spirit* originalului german», ea îl trădează adesea, atenuînd impresia de bucurie a regăsirii atmosferei autentic hofmannsthal-iene, ce se desprinde din cele mai multe piese ale volumului.

2. În preajma reprezentării operei *Elena din Egipt (Die ägyptische Helena)* — ce a animat în epocă spiritele din cauza disputelor dintre teatrele lirice din Viena şi Dresda privitoare la obţinerea întîietăţii premierei —, corespondentul român [2] al revistei *Rampa* obţine de la Hugo von Hofmannsthal [3] şi de la Richard Strauss [4] două interesante interviuri ce pun în lumină în primul rînd geneza operei.

De-a dreptul tulburătoare ni se par destăinuirile lui Hofmannsthal privitoare la închegarea subiectului operei : «Din 1920 — declară el — îmi scînteia în fantezie un subiect, o grupare de figuri — subiectul operei de azi : înapoierea Elenei şi a lui Menelau. Un fel de curiozitate îmi preocupa imaginaţia, îndreptînd-o asupra acestor figuri mitologice, ca înspre personagii vii, a căror viaţă e în parte cunoscută, însă în cea mai mare parte e cufundată în mister. În acea noapte în care grecii au pătruns în cetatea incendiată a Troiei, trebuie să-şi fi găsit Menelau soţia în unul din palatele în flăcări, între zidurile ce se năruiau. Elena era soţia lui iubită şi răpită, cea mai frumoasă femeie din lume, cauza războiului şi a incendiilor, văduva lui Paris şi a celorlalţi fii ai lui Priam, morţi cu toţii în groaznicul măcel. Ce situaţie pentru un soţ. Ea depăşeşte orice imaginaţie. Nici un scriitor nu s-ar fi încumetat să utilizeze această situaţie. Eu sînt sigur că Menelau şi-a condus tăcut soţia — care şi în această situaţie rămăsese cea mai frumoasă femeie din lume — la corabia care-l aştepta în port. Despre ceea ce s-a petrecut apoi, istoria nu mai relatează nimic. Iată însă că mulţi ani mai tîrziu, fiul lui Odiseu, în căutarea tatălui său, se opreşte şi la Sparta, unde este găzduit de Menelau şi soţia sa Elena, *mai frumoasă decît oricînd*. Ei serbează tocmai nunta copiilor lor şi vorbesc despre trecut, trecînd cu eleganţă peste amănuntele răpirii şi vorbind despre cele întîmplate ca despre un «flirt» cunoscut tuturor, însă neplăcut celor ce l-au trăit. Iată, închegată acţiunea libretului meu».

Mărturisirile libretistului sînt întregite admirabil de declaraţiile compozitorului, care evidenţiază precis atît sursele antice, cît şi contribuţia originală a poetului. El relevă îndeosebi coordonata psihologică a textului, adîncirea sufletească : «O minunată inovaţie a lui Hofmannsthal e episodul cînd Elena, nemulţumită de această biruinţă uşoară, cu ajutorul elixirului miraculos, încearcă să-şi recucerească soţul numai prin farmecul trupului ei divin şi a frumuseţii sale demonice».

De la destăinuirile despre gestaţia dramei lirice *Elena din Egipt*, la mărturisirile cu caracter general, se trece pe neobservate. Încercînd să justifice, astfel, colaborarea îndelungată cu Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal face o mărturisire revelatorie privitoare la lirismul congenital al scrisului său, confirmînd, în felul acesta, ipotezele critice formulate anterior. «Primele mele lucrări trădau de acum necesitatea unei expresii muzicale. O necesitate determinată de lirismul stilului meu. [...] Acest „lirism" a închegat colaborarea mea cu Richard Strauss. O legătură care durează de 18 ani cu pauze destul de mari. Ultima, de pildă, a durat opt sau nouă ani. Nu era o oboseală reciprocă între colaboratori, însă alte lucrări îşi reclamau dreptul la viaţă : o comedie, *Das Salzburger grosse Welttheater*, o tragedie şi începuturile încă nepublicate ale unui roman».

---

[2] Din păcate, nu l-am putut identifica în spatele iniţialelor „A.S.". Bănuim însă că e vorba de publicistul V. Beneş sau de Aristotel Sardelly.

[3] * * * *Cum a scris Richard Strauss opera „Elena egipteana". De vorbă cu poetul Hugo von Hofmannstahl*, în *Rampa*, XIII, nr. 3067, 12 aprilie 1928, p. 1.

[4] * * * *Richard Strauss ne vorbeşte despre noua sa operă „Elena din Egipt"*, în *Rampa*, XIII, nr. 3104, 1 iunie 1928, p. 1.

3. Au rămas aproape necunoscute, nu numai în străinătate, dar chiar în România, relațiile de prietenie întreținute de Hugo von Hofmannsthal cu personalitățile vieții artistice românești. Prefața la versiunea germană a tragediei *Prometheus* (Leipzig, 1923) de Victor Eftimiu constituie un jalon. Alte jaloane se întrevăd din mărturisirile și evocările unor scriitori români ca : Victor Eftimiu, Ion Marin Sadoveanu, Oscar Walter Cisek, Victor Ion Popa, Soare Z. Soare etc.

Interesante, în paginile memorialistice ale lui Victor Eftimiu[5], sînt în special consemnările mărturisirilor autobiografice făcute de Hofmannsthal — precum aceea despre debutul său în dramaturgie, la Kleines Theater din Berlin : «La premiera *Elektrei*, admirabil înscenată de Max Reinhardt — ne-a povestit altădată, tot la Viena, Hugo von Hofmannsthal — a luat parte și tatăl meu. Tragedia mea s-a ascultat într-o mare atenție, de un public încordat. Dar la finalul piesei — nici un aplauz. Lumea se întdrepta spre ieșire. Tatăl meu se postase la ușă și împiedica spectatorii să iasă. „Dar bine, scumpii mei domni, e o capodoperă ! Cum plecați așa fără nici un semn de aprobare ?" Această patetică intervenție părintească a creat în public o reacție favorabilă. Spectatorii s-au reîntors în fața rampei. Aplauze abundente s-au răspîndit. *Elektra* mea a cunoscut, precum știți, o carieră mondială».

Deosebit de importante sînt, de asemenea, relatările scriitorului român despre discuțiile teoretice purtate cu dramaturgul austriac. Ele au valoarea unui veritabil

---

[5] «Pe Hugo von Hofmannsthal — scria el — l-am cunoscut bine, ani întregi m-a legat de el o admirație și o afecțiune puternică». Sau : «Ani întregi am fost prieten cu Hugo von Hofmannsthal, care era un om timid, modest, cu politețea fără pereche a austriecilor». În sfîrșit : «Multe pagini aș putea scrie despre întîlnirile noastre... Îl vizitam uneori la reședința lui de lîngă Viena, ne întîlneam la Salzburg, unde trupa lui Max Reinhardt reprezenta în aer liber, în fața catedralei, misterul medieval *Jedermann*, al autorului *Elektrei*». (Petru Sfetca, *Cu Victor Eftimiu despre Hugo von Hofmannsthal*, în *România literară*, I, 22 mai 1969, p. 21). Ca o confirmare de excepție a acestor afirmații tîrzii ale lui Victor Eftimiu publicăm aici și o epistolă hofmannsthal-iană descoperită recent de noi în arhivele din Germania. Iată textul, pînă azi inedit :

«*Rodaun, 16.V.1925.*

Hochgeehrter Herr Chefredakteur

So wenig eine von P. Josef Gregor der Uebersetzung wert gehaltene Arbeit einer Befürwortung bedürfen kann, so füge ich seiner Aussendung eines Romans von V. Eftimiu doch gerne die folgenden Worte bei : Victor Eftimiu gilt nicht nur in seinem rumänischen Vaterlande sondern durchaus auch in Westeuropa für einen repräsentativen. Autor seines Landes und zwar als Theaterschriftsteller ebenso voll wie als Romancier. Ich habe einmal Anlass genommen, mich öffentlich über ihn zu äussern, und zwar aus Gründen jener internationales Courtoisie, die in Westeuropa mehr im Schwange ist als in Deutschland. Herr Eftimiu hat sich nämlich sowohl als Chef des Nationaltheaters wie als Publizist immer als ein grosser Bewunderer der deutschen Litteratur gezeigt, dies aus voller und einsichtiger Ueberzeugung.

Ich verbleibe, Herr Chefredakteur,

Ihr ergebener,
H. v. Hofmannsthal»

Rodaun, 16.V.1925.

Mult stimate domnule redactor șef,

Deși o muncă de traducere de calitatea celei efectuate de P. Josef Gregor nu are nevoie de nici o recomandare, alătur, totuși, cu plăcere, tălmăcirii realizate de el după un roman de V. Eftimiu, pe care v-o trimite, următoarele : Victor Eftimiu este considerat nu numai în România, patria sa, dar chiar și în Europa de Apus, ca unul dintre scriitorii reprezentativi ai țării sale, și anume ca autor dramatic și totodată ca romancier deplin. Eu am avut cîndva prilejul să-mi exprim în mod public părerea despre dînsul, și anume din motive de curtoazie internațională, care e mai obișnuită în Vestul Europei decît în Germania. Domnul Eftimiu s-a arătat întotdeauna, atît ca director al Teatrului Național, cît și ca publicist, ca un mare admirator al literaturii germane, aceasta dintr-o deplină și lucidă convingere.

Domnule redactor șef, rămîn al dumneavoastră, devotat,
H. v. Hofmannsthal.

document, ce evidențiază originalitatea viziunii regizorale în care a fost montată *Elektra* la București.

În ce-l privește pe Ion Marin Sadoveanu, cel de-al doilea scriitor român care s-a bucurat de prietenia poetului austriac, el a avut prilejul să-l cunoască pe Hofmannsthal la congresul internațional de critică dramatică, din 1927, de la Salzburg.

Evocarea este făcută cu ocazia conferinței experimentale *Adaptările teatrale*, ținută în martie 1934: «Să-mi fie îngăduit foarte pe scurt — rostește el — să reamintesc figura lui Hofmannsthal, așa cum am avut nespusa plăcere și cinste să-l întîlnesc în fața mea, într-un cerc de scriitori vienezi, acolo unde alții erau deplasați și unde se integra perfect acest Hofmannsthal. L-am cunoscut pe Hofmannsthal în castelul lui Reinhardt, la Salzburg, în 1927, în acel Leopoldskron, exact în stilul Schönbrunului — dăruit lui Reinhardt de municipalitatea Salzburgului — redus însă la jumătate și în care erau resturile unei Maria Tereza în atmosfera încăperilor. [...] Singurul om care era parcă de acolo, din acea atmosferă, era Hofmannsthal». Evocarea se încheie cu relevarea durității raporturilor dintre Hofmannsthal și Reinhard și cu sublinierea lipsurilor materiale prin care poetul trecea (amănunt ce răzbate și din evocarea lui Victor Eftimiu): «În epoca în care l-am cunoscut, era îngrijorat de situația lui materială. Un om obișnuit să trăiască totdeauna larg, să facă trei voiajuri pe an la Florența — unde să se ducă la anticari și de unde să se întoarcă încărcat de cine știe ce tablouri și obiecte de artă — începuse să-și vîndă din lucrurile lui. Slujba pe care o îndeplinea din greu la Reinhardt — pentru că el era un stăpîn aspru, cu mîna tare [...] — nu-i putea satisface toate nevoile».

Sînt amănunte care întregesc, credem, semnificativ tabloul existenței și al personalității aceluia care a fost Hugo von Hofmannsthal.

4. Mai mult, poate, decît din circulația operei, prețuirea deosebită de care s-a bucurat Hugo von Hofmannsthal în România se străvede din judecățile critice formulate asupra creației sale.

Am relevat deja aprecierile cu totul favorabile la adresa artei scriitorului austriac exprimate în articolele de prezentare sau în cronicile dramatice prilejuite de montarea diverselor sale piese pe scenele românești. Receptarea critică a operei lui Hofmannsthal înregistrează, însă, în afara lor, cîteva momente foarte importante. Avem în vedere capitolul *Lirica Austriei* (dedicat operei lui Hofmannsthal, Rilke și Werfel) din volumul *Lirica germană contimporană*, de Ion Sîn-Giorgiu, articolul de adîncă penetrație *Hofmannsthal (Gîndirea*, IX, nr. 8—10, august—octombrie 1929, p. 134), publicat de Oscar Walter Cisek cu prilejul morții poetului, conferința experimentală *Adaptările teatrale*, ținută de I. M. Sadoveanu în 1934 și exegezele: *Un visător sfîșiat lăuntric. În jurul corespondenței lui Hugo von Hofmannsthal*, de Mihai Isbășescu și *Glossă în memoria lui Hofmannsthal*, de Nicolae Balotă (ambele apărute în *Secolul 20*, nr. 2, februarie 1974).

Demn de relevat în toate interpretările menționate ni se pare faptul că opera și chiar coordonatele personalității lui Hofmannsthal sînt puse insistent în dependență de atmosfera specială a amurgului imperiului chezaro-crăiesc, concentrată în atmosfera vieneză de la finele veacului al XIX-lea.

Viena sfîrșitului de veac e văzută, rînd pe rînd, la noi, drept cauză a precocității poetului (Ion Sîn-Giorgiu), drept pricină a pasiunii sale thanatice și a lirismului său (N. Balotă), drept punct de pornire al sfîșierilor sale lăuntrice (M. Isbășescu).

Întrevăzut de critica română ca un spirit suprarafinat, reprezentant al altui veac, trăind din cultul frumosului, și tinzînd să evadeze continuu spre un trecut al propriei fantezii, Hugo von Hofmannsthal e socotit întrucîtva deductiv, drept un mare infirm (incapabil nu numai să trăiască viața în desfășurarea ei viguroasă și brutală, dar chiar s-o și simtă)[6]; drept un autor de semitonuri, de culori degradate, de dantelării expresive. Ceea ce nu-i împiedică, însă, pe criticii români să-l

[6] «Inspirația sa — nota Ion Sîn-Giorgiu — nu pornește [...] de-a dreptul de la viață, ci fie de la melancolia care îi inspiră viața, fie de la însuși jocul cuvintelor și al imagirilor». «Lui Hofmannsthal — observa, pe de altă parte I. M. Sadoveanu în consensul versului „*Was weiss denn ich vom Menschenleben?*", ce i se părea că prețuiește cît o mărturisire, — îi este frică de viață. Din viață nu știe ce să ia și ce să lase — primul lucru esențial pe care îl face orice artist totdeauna».

plaseze concomitent pe Hofmannsthal în rîndul celor mai mari scriitori ai lumii, și în primul rînd al literaturilor de limbă germană.

«Stilul limpede, rafinat, de o calitate cu totul excepțională — observa Ion Sîn-Giorgiu — este contribuția cea mai de seamă pe care Hofmannsthal o aduce liricii moderne». «Hofmannsthal — releva Ion Marin Sadoveanu — este cel mai mare [pre]lucrător de limbă germană din cîți a avut limba și literatura germană de la Goethe încoace și nu i se poate găsi decît un singur pendant în literatura universală, pentru altă limbă, și acesta este D'Annunzio».

Absolut revelatorii ni se par, în altă ordine de idei, considerațiile criticilor români privitoare la locul pe care Hugo von Hofmannsthal l-ar ocupa în cadrul literaturii europene. Astfel, la capătul unei aplicate analize, abordînd principalele probleme ale poeziei lui Hofmannsthal, Ion Sîn-Giorgiu afirmă că lirica lui «reprezintă prin sensibilitatea ei neîntîlnită încă în poezia germană, prin melancolia atitudinii, prin tristețea imaginilor catifelate și prin structura ei de o rară maturitate, o formă suprastilizată a lirismului romantic, epuizat în propria sa sensibilitate și închegat în haina de mătase a unui vers, care pare să reprezinte culmea evoluției versului liric german». Dintr-un cu totul alt unghi, pornind de la piesele de teatru, dar îmbrățișînd pe parcurs întreaga creație a autorului, într-un portret cuprinzător, I. M. Sadoveanu considera că opera acestuia reprezintă cel de-al doilea mare moment în literatura germană după acela al poeziei și dramaturgiei lui Schiller.

În sfîrșit, în considerațiile succinte, dar pline de sevă, făcute cu prilejul morții poetului, Oscak Walter Cisek vede în Hofmannsthal adevărata placă turnată a liricii moderne, sinteza desăvîrșită a spiritualității europene în pragul evului nou : «Opera lui se identifică, astfel, culmilor de creație ale unei generații și înseamnă totuși mai mult : tradiție productivă în slujba viitorului, în slujba unei universalități minunate, prin care se leagă, în orizontul spiritual al unei mari personalități, Orientul cu Occidentul. Nordul cu Sudul, lumea cristalizată a latinității cu aceea mai aspră și mai haotică a popoarelor germanice».

5. Dacă contactul cu opera lui Hofmannsthal e relativ ușor de întrevăzut și de evidențiat, înrîuririle creației acestuia asupra literaturii române se lasă mai greu depistate. Și aceasta deoarece posibilele ei unde iradiante (obsesia morții, aspirația evaziunii în trecut și în vis, răsfrîngerile mistice) se suprapun și se contopesc cu alte raze pornite de la personalități la fel de importante ale literaturii europene.

Privite de departe, piesele *Cruciada copiilor* și *Arca lui Noe*, de Lucian Blaga, *Anno Domini...* și *Molima*, de I. M. Sadoveanu, *Shakespeare în infern*, *Modelul în infern* și *Moartea, prietena mea*, de Victor Ion Popa par a sugera o asemenea influență. La o cercetare concretă, însă, argumentele scapă printre degete.

Sigur e, însă, — chiar dacă înrîurirea e discutabilă — că cel puțin în punctul ei de pornire, *Thebaida* lui Victor Eftimiu a fost înrîurită de *Elektra* lui Hofmannsthal. Lumea legendară cu circulație în opera tragicilor greci e reînviată dintr-o aceeași motivație, pentru sensibilitatea modernă, ca și în *Elektra*. Numai că dorința prelucrării materialului antic nu e acoperită suficient, la V. Eftimiu, de chemarea adîncă a trecutului, ca la Hofmannsthal.

Deși opera lui Hugo von Hofmannsthal a pătruns relativ tîrziu în spațiul culturii române, ea s-a impus totuși destul de repede. Difuziunea ei — înregistrînd lungi sincope — s-a realizat oarecum complementar, pe mereu alte direcții, așa încît, cu timpul, s-a ajuns atît la o cunoaștere extensivă, cît și la una de profunzime. Exceptînd proza, intrată mai puțin în atenția traducătorilor și a comentatorilor noștri, toate celelalte sectoare îi sînt astăzi, în linii mari, familiare literatului român.

Fapt este că numele scriitorului austriac cunoaște o largă circulație în cadrul cărților românești de critică și istorie literară, fiind invocat, în genere, cu rosturi comparatiste, drept unul dintre jaloanele fundamentale ale liricii europene din secolul XX. L. Blaga și Al. Philippide, T. Vianu și I. M. Sadoveanu, G. Călinescu și Perpessicius, E. Lovinescu și I. Pillat sînt doar cîteva dintre figurile literare cele mai reprezentative ce s-au referit la creația sa.

Subliniind însă adînca intimitate a unor personalităţi de frunte ale literaturii noastre, precum cele citate mai sus, cu opera unui poet ca Hofmannsthal, dezvăluim în fond una dintre afinităţile însăşi literaturii române, una dintre trăsăturile ei particularizante. Căci, ne place să credem, că originalitatea şi specificul unei literaturi sînt configurate nu numai de afirmarea propriilor ei valori, ci şi de modalităţile şi intensitatea receptării diverselor creaţii din patrimoniul artistic universal.

I. OPRIŞAN

HUGO VON HOFMANNSTHAL : «Mi-e greu să vă povestesc despre mine» – fragmente epistolare *

(II)

18.II.1894

...Ich arbeite. Hauptsächlich bearbeite ich ein Stück von Euripides und möchts gern recht lebendig machen, natürlich zur Aufführung. Warum ? Weil das wirklich eine unterhaltende Arbeit ist. In dem Münchner kleinen Rococotheater könnte mans auch spielen ; hat da jemand Geschmack an solchen Sachen ? Solchen *Sachen heisst Euripides von mir bearbeitet, es sieht ungefähr aus wie griechische Mosaikarbeit von Stuck nachgemacht. Ich habe einen sachlichen langweiligen Aufsatz über [das] Stück geschrieben, in der* Wiener neuen Revue, *wo das über Malerei stand. Ich kanns Ihnen nicht schicken, weil man keine einzelnen Hefte bekommt ; was drin steht, haben Sie sich sicher schon allein gedacht. Kennen Sie das Bild* Pan und Psyche *von Burne Jones ? Ich hab es neulich in einer schlechten Reproduction gesehen und einen sehr starken Eindruck davon gehabt. Pan hat etwas männlich-weibliches, wilde dumpfe fast tierische Augen und offenes nähnenartiges Haar, halb ein Gott, halb ein Höhlenbär und trotzdem* die Natur.

Von Poe um den Sie fragen, kenn ich nur die Verse und einige phantastische Novellen, ich halte ihn für einen der grossen Künstler, Artisten wäre besser die einen unbegreiflich packen und einem sehr wenig geben : *Chopin* etc...

20.IV.1894

...Ich bin so weit von der Stimmung des Schaffens weg, so kalt, trocken und aus mir selber ausgeschlossen, dass es mir direct widerwärtig wäre, auch nur die Lade aufzumachen, wo die Sachen liegen. Das kommt und wird wohl wieder vergehen, aber vorläufig muss ich eben gewähren lassen. Das einzige, was mir Freud[e] macht, sind kleine Landpartien, in der früh zu Pferd in den Prater oder mit dem Wagen sonst wohin : es ist alles jung und frisch unter einem wundervollen zarten weiten Himmel, nicht nur die weissblühenden Obstbäume, sondern auch das rieselnde Wasser und der eilfertige leichte Wind scheint mir neugeboren, das ist sehr schön und macht mich, wie ich jetzt bin, zwar weder denken noch träumen, aber doch wohl sein...

Wien, 26.XII.1894

...Ich hab mich an Sie sehr viel erinnert, weil jetzt die Bilder von der «Secession» hier sind und diese ganze Atmosphäre der jungen Kunst. Ich hab mir alle die

* După încredinţarea spre tipar a articolului de faţă, ni s-a oferit prilejul — graţie unei călătorii de documentare — să descoperim în R. F. Germania şi Austria noi şi interesante mărturii ale legăturilor lui H. v. Hofmannsthal cu românii. Din rîndul acestora publicăm deocamdată doar cîteva fragmente (extrase din seria de epistole adresate de scriitor prinţesei Elsa Cantacuzene, căsătorită Bruckmann), selectînd unele mărturisiri revelatorii asupra formaţiei şi preocupărilor artistice ale autorului din anii studenţiei, în măsură să sugereze importanţa întregului lot de scrisori. Ele au fost desprinse din epistolele datate : *«18.II. [1894], Salesianergasse, 12», «20. April 1894» ; «Wien, 26.XII.94»* şi *«Wien, 23 April 1896»*.

Asupra restului materialelor vom reveni altădată mai pe larg. *(I.O.)*.

besonders angeschaut. von denen Sie mir gesprochen oder geschrieben haben, namentlich der Becker-Gundahl hat uns sehr gefallen und zu meiner Freude haben die Franckensteins auch eins von seinen Bildern, eine Röthelzeichnung gekauft. Alle haben wir Bilderbücher von Burne Jones, Klinger oder Böcklin geschenkt bekommen und diese schönen Sachen sind uns nichts Todtes, sondern sehr eins mit dem Leben, was die Hauptsache ist. Ich hab zehn Tage Weihnachtsurlaub und wenn ich kann werd ich eine schöne Geschichte von 2 Prinzen, dem Leben und dem Tod aus 1001 Nacht *in Terzinen schreiben und die könnte dann in dem ersten Heft des* Pan *auf sehr hübschen Papier gedruckt werden. Haben sie* Sterben *von Arthur Schnitzler zu sehen gekriegt ? Das ist auch ein Wiener. ich möcht sehr gern wissen wie es Ihnen gefällt und ob auch andere nette Leute in München es lesen ? Es ist ein gelbes Büchel, bei S. Fischer in der grossen Affenstadt erschienen.*

Es thut mir leid, dass ich von dem Bruckmann so gar nichts hör, er hat mir gut gefallen. Allerdings verlang ich mir gar keine Menschen und besuch niemanden...
Wien, 23.IV.1896

...Es ist schwer Ihnen von mir zu erzählen. Ich glaube ich bin sehr anders geworden. Eine Menge Worte, die mir früher etwas gesagt haben, sind mir ganz gleichgiltig und bedeutungslos geworden. Ich kann mir selbst kaum vorstellen, wie ich damals war. Ich weiss auch nicht ob ich glücklicher war, oder nur scheinhafter.

Geschrieben hab ich in der ganzen Zeit fast gar nichts. Es ist möglich, dass ich einmal Bücher schreiben werde, die, ohne besonders gross zu sein, sich von allen andern unterscheiden. Es ist auch möglich, dass ich mit der Zeit ganz aufhöre, irgend etwas niederzuschreiben und meinen Enkeln die paar Sachen, die ich vor dem zwanzigsten Jahr gemacht habe, als eine sonderbare Erbschaft hinterlasse. Ueber alles das habe ich gar keine Vorstellung. Ich möchte auch manchmal wissen ob ich jung sterben werde, oder lange und einsam weiterleben, oder eine grosse Macht über die Seelen der Menschen erlangen, wie ich mir das früher manchmal als möglich vorgestellt habe...

16 februarie 1894

....Lucrez. În mod deosebit prelucrez o piesă de Euripide şi doresc mult s-o fac să trăiască, se înţelege, la premieră. De ce ? Pentru că este realmente o muncă ce te dispune. S-ar putea juca în micul teatru rococo din München. Oare plac cuiva asemenea lucruri ? Asemenea *lucruri înseamnă : Euripide prelucrat de mine. Seamănă întrucîtva cu imitarea în ştucatură a unui mozaic grecesc. Am scris despre piesă un articol obiectiv, plictisitor, în* Wiener neuen Revue, *în care apare aceasta despre pictură. Nu pot să vi-l trimit, pentru că nu se primesc extrase. Ceea ce am afirmat acolo, veţi fi gîndit, cu siguranţă, şi dumneavoastră singură.*

Cunoaşteţi tabloul Pan şi Psyche, *de Burne Jones ? L-am văzut curînd într-o reproducere proastă şi mi-a lăsat o foarte puternică impresie. Pan are ceva viril-feminin, ochi aproape animalici, neliniştitori, sălbatici, şi o coamă răvăşită ; pe jumătate zeu, pe jumătate urs de cavernă, şi totuşi :* Natura.

De Poe, de care mă întrebaţi, cunosc numai versurile şi cîteva nuvele fantastice. Îl consider drept unul dintre marii creatori, artişti ar fi mai bine, care te tulbură într-un fel de neînţeles, şi care îţi dau foarte puţin : Chopin, etc...

20 aprilie 1894

...Sînt aşa de departe de dispoziţia de a crea, aşa de rece, de uscat şi de străin de mine însumi, că mi-ar fi de-a dreptul silă, fie şi numai să deschid cufărul în care se află lucrurile. Aceasta vine şi va trece iarăşi, însă deocamdată trebuie s-o las în pace.

Singurele lucruri ce-mi fac plăcere sînt micile excursii, dimineaţa, călare, în Prater, sau cu trăsura altundeva : totul e fraged şi proaspăt sub un cer miraculos, delicat, îndepărtat. Nu numai pomii încărcaţi de flori albe, ci şi apa care susură, şi vîntul uşor grăbit mi se par nou născuţi. Aceasta e foarte frumos şi nu mă face — aşa cum sînt acuma — nici să gîndesc, nici să visez, ci să mă simt bine...

Viena, 26.12.1894

...Mi-am amintit foarte mult de dumneavoastră, întrucît sînt aici acum tablourile «Secession»-ului şi întreaga atmosferă a artei tinere. Le-am privit în mod special pe cele despre care mi-aţi spus sau mi-aţi scris dumneavoastră. Ne-a plăcut foarte mult îndeosebi Becker—Gundahl şi, spre bucuria mea, a cumpărat şi familia Franckenstein unul dintre tablourile sale, un Röthelzeichnung. Ni s-au dăruit tuturor albume de Burne Jones, Klinger sau Böcklin, şi aceste frumoase lucruri nu sînt pentru noi chestii moarte, ci tot una cu viaţa — ceea ce este esenţial.

Am zece zile concediu de Crăciun şi cînd voi putea, voi scrie în terţine o frumoasă poveste cu doi prinţi, Viaţa şi Moartea, *inspirată de* 1001 de nopţi, *pe care o voi putea tipări în primul număr al revistei* Pan, *pe o hîrtie foarte drăguţă.*

V-a căzut în mînă Sterben [A muri], *de Arthur Schnitzler ? Şi el e un vienez. Aş dori foarte mult să ştiu cum vă place şi dacă o mai citesc şi alte persoane simpatice în München. E o cărticică galbenă, apărută la Editura S. Fischer, în marea cetate a maimuţelor.*

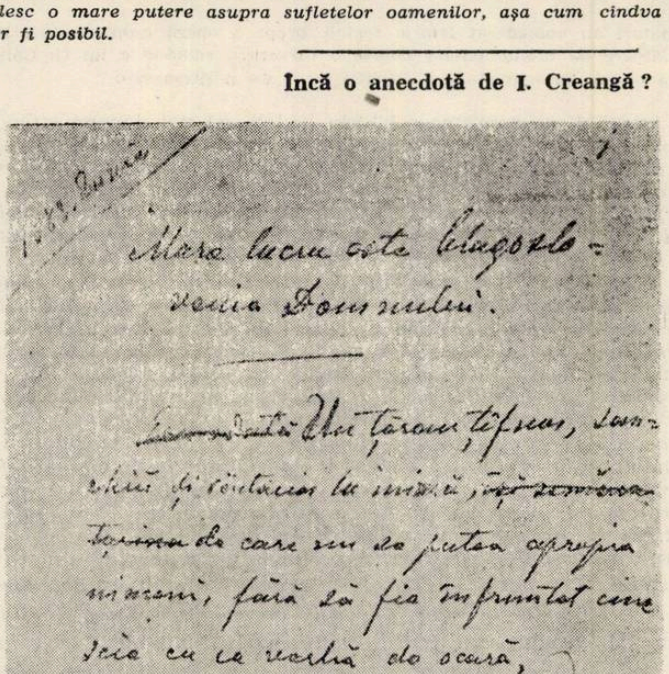
Îmi pare foarte rău că aud aşa de puţin despre Bruckmann. Mi-a plăcut mult, Ce-i drept, nu jinduiesc după nici un om şi nu vizitez pe nimeni...

Viena, 23 aprilie 1896

...Mi-e greu să vă povestesc despre mine. Cred că m-am schimbat foarte mult. O mulţime de cuvinte care mi-au spus ceva mai înainte, mi-au devenit cu totul indiferente şi lipsite de însemnătate. Abia îmi pot închipui cum eram odinioară. Nu ştiu, de asemenea, dacă eram fericit sau era numai o aparenţă.

Nu am scris tot timpul aproape nimic. E posibil să scriu cîndva cărţi, care să nu fie prea voluminoase şi să se deosebească de toate celelalte. E, de asemenea, posibil, ca, cu timpul, să încetez de a aşterne ceva pe hîrtie şi să las urmaşilor, ca o curioasă moştenire, cele cîteva lucrări pe care le-am realizat înainte de 20 de ani. Despre toate nu am încă nici o idee. Doresc adesea să ştiu dacă voi muri tînăr, sau voi trăi mult şi singur, sau voi ajunge să dobîndesc o mare putere asupra sufletelor oamenilor, aşa cum cîndva îmi închipuiam, uneori, că ar fi posibil.

Încă o anecdotă de I. Creangă ?



Citiţi textul integral şi cîteva opinii asupra paternităţii în cadrul rubricii noastre *Ipoteze*, pp. 89—93 *(n.r.)*

CONFESIUNI LITERARE

ANTON DUMITRIU

«Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște formația și destinul».

(III)

● De aici s-a tras și interesul lui Lemnaru pentru logică ● Negulescu a intervenit într-un mod maiorescian în viața mea ● Istoria logicii nu poate fi un sfîrșit ● Poate vocea excepțională a lui Șaliapin ● Să ne întoarcem la greci ● Nu este oare un miracol să realizezi starea de zeu ! ● Aș putea defini acest ideal cu un vers din Faust ● Am trăit fapte și evenimente extraordinare

I : Nu puțini comentatori au considerat *Istoria logicii* drept o operă monumentală în cultura românească, asemănătoare cu monumentala *Istorie a literaturii române* a lui G. Călinescu. Cum s-a ivit această operă fundamentală a creației dv. ? Ce a premers-o ?

R. : *Pentru că mă întrebați ce a premers* Istoria logicii, *vă voi depăna cîteva amintiri, care, după cum cred, vor putea explica lungul proces care a condus la apariția ei. Intrasem în clasa a III-a de liceu și citeam tot ce îmi pica în mînă, cu deosebire cărți de popularizare a științei (Flammarion, Gustave le Bon, Victor Anestin ș.a.) sau de filosofie, dar acestea din urmă erau mai puține în vremea aceea (1920). Citisem opera lui Vasile Conta, diverse cărți de filisofie și chiar* Discursul asupra metodei, *al lui Descartes etc. În toate aceste lucrări se vorbea depre o știință care îmi apărea enigmatică și inaccesibilă și care se numea* Logica. *Dar nimeni nu-mi putuse explica, nici în cărți nici în mediul meu, ce este această știință. Mărturisesc că imaginația mea lucra febril și doream cu ardoare să cunosc această știință. Mă orientasem mai ușor în domeniul* algebrei, *fiindcă avusesem șansa să găsesc un manual elementar, dar despre* logică *nu știam absolut nimic. În toamna anului în care intrasem în clasa a III-a, am trecut pe strada principală a Brăilei, unde se găseau mai multe librării. În vitrina uneia din ele se etala vizibil un manual de* Logică *alcătuit pentru Școlile Normale de I. Nisipeanu (la Brăila funcționa o excepțională școală normală de băieți, unde erau, între alți profesori eminenți, Perpessicius și Vasile Băncilă, și unde aveam să-mi încep și eu mai tîrziu, cariera mea de profesor de matematici). Am dat fuga acasă, am cerut banii necesari și am cumpărat cartea. Mi s-a părut un lucru extraordinar să poți scoate, printr-un simplu silogism, un lucru nou din lucruri vechi. Euforia de care am fost cuprins nu cunoștea margini. Am vorbit și celorlalți prieteni despre ce descoperisem în cartea de logică : prietenului decedat la puțină vreme după aceea, Ștefan Milos, lui Oscar Holzmann (Lemnaru), lui Hristu Dumitriu (cel mai vechi prieten din copilărie) și altora. Nu am avut impresia că ceilalți erau entuziasmați, doar Oscar Holzmann a fost atras de ceea ce spuneam, poate și datorită unei «ereditățI rabinice». (Dealtfel, de aici s-a tras și interesul lui Lemnaru pentru logică și «discuțiile logice, care au durat toată viața lui). Nu știam că acest moment al luării de contact cu manualul lui Nisipeanu va însemna originea unei evoluții intelectuale care va duce la* Istoria Logicii. *Înțelegeți acum de ce am spus la începutul discuției noastre că omul este purtătorul propriului lui destin, și că ceilalți nu sînt*

decît «catalizatori» în realizarea acestui destin. Negulescu a intervenit într-un mod maiorescian în viața mea, dar nu ar fi realizat nimic dacă nu ar fi existat momentul Nisipeanu în trecutul meu. De atunci nu am încetat să studiez tratate de logică. Am luat tratatul lui Maiorescu, imediat după aceea al lui Stuart Mill, apoi al lui Goblot, al lui Liard, al lui Boirac ș.a.m.d. Nu mă săturam niciodată de lecturile cărților sau studiilor de logică. Ca student în matematici mi-am îndreptat atenția spre logica modernă și am citit Logica matematica *a lui C. Burali-Forti,* Principia Mathematica *de B. Russell și A.N. Whitehead și* La logique déductive dans sa dernière phase de développement *de Alessandru Padoa. Nici în timpul celor opt ani cît am fost profesor de matematici (patru ani la Brăila și patru ani la București) nu am încetat să studiez logica, deși nu m-am gîndit niciodată că am să fiu profesor tocmai la această disciplină. Ca să vă spun drept, nu am crezut niciodată că logica și în general filosofia pot să fie profesiuni. Destinul însă a vrut ca eu să fiu profesor de logică, adică să am profesiunea care mi s-a potrivit cel mai mult.*

I : Și totuși, cînd a început să prindă consistență ideea realizării unei *istorii a logicii* în ceea ce vă privește ?

R : *După mulți ani de predare a unor cursuri cu subiecte diverse din domeniul logicii, mi s-a impus o viziune de ansamblu asupra acestei discipline consemnată de istorie din cea mai adîncă antichitate nu numai în Grecia, dar și în China și India. Interesul pentru evoluția acestei științe, evoluție ale cărei linii de forță începusem să le întrevăd, s-a dezvoltat treptat, și mi-am propus încă din preajma războiului să scriu o astfel de lucrare. În anul școlar 1947—1948 am ținut primul meu curs de «Istorie a Logicii» la Universitate, care a apărut în volum litografiat pentru uzul studenților. Datorită evenimentelor care au urmat, pentru mine, proiectul unei «Istorii» a trebuit să fie amînat* sine die. *Reluîndu-mi activitatea științifică (în 1964) în mod public, m-am gîndit că tot ceea ce strînsesem într-o viață de om trebuie să fie fructificat, și m-am adresat Editurii Didactice și Pedagogice unde am găsit o deplină înțelegere la responsabilii sectorului de specialitate, I. David și Nadia Nicolescu. Îmi trebuiau însă cărți, articole și reviste, adică o bibliografie imensă, pe care nu o aveau în întregime la București. Grație unor colegi din străinătate, a căror generozitate a fost fără măsură, am primit o mare parte din bibliografia trebuincioasă, uneori copii xerox sau fotocopii, alteori cărți mai rare, care fiindcă aparțineau unor institute, trebuiau restituite. Dintre profesorii care m-au ajutat cel mai mult în munca mea voi pomeni cu emoție și recunoștință pe Louis Vax de la Universitatea de Nancy, pe regretatul Jules Prussen de la Centrul Universitar din Luxembourg și Edo Mario Gianni de la Universitatea din Urbino. Apoi a început munca în biblioteci. Cele din București mi-au fost utile, dar cele de cel mai mare folos mi-au fost biblioteca Muzeului Bruckenthal din Sibiu (unde am putut consulta un număr impresionant din incunabule de logică) și biblioteca Centrului Cultural din Chantilly, lîngă Paris (al cărei tezaur de cărți antice și medievale se completa cu o bibliografie modernă perfect pusă la punct).*

Rezultatul a fost apariția ediției I-a a Istoriei Logicii *(1969), apoi a ediției a II-a, revăzută și adăugită (1975) și a ediției engleze în patru volume, cu unele adaosuri și restructurări (Abacus Press, Kent, Wells, 1977). Au fost oferte ferme și pentru traducerea în alte limbi, cu condiția ca traducerile să fie efectuate în țară, condiție pe care editura nu a mai putut să o preia.*

I : Istoria logicii închide un drum în preocupările dv. din acest domeniu ?

R. : *Este evident că* Istoria logicii *nu poate fi un sfîrșit al activității mele în acest domeniu. Dealtfel, înainte și după am continuat să public articole de logică în reviste străine ca* The Journal of History of Philosophy *(Washington),* International Philosophical Quarterly *(New York),* Notre Dame Journal of Formal Logic *(Notre Dame, S.U.A.),* Archives de Philosophie *(Paris),* Cahiers de Philosophie *(Paris),* Scientia *(Milano),* International Logic Review *(Bologna),* Il Contributo *(Roma) etc. Chiar anul acesta îmi vor apărea două articole în străinătate, amîndouă de logică. După cum vedeți nu este vorba de un sfîrșit. Dar față de proiectul «*Tratatului logico-metafizic*», la care nu am renunțat încă, pot spune că activitatea mea de logică de pînă acum este totuși numai un început...*

I : Cum s-a născut *Cartea întîlnirilor admirabile* ?

R : *Nu am avut niciodată intenţia serioasă de a scrie* Cartea întîlnirilor admirabile, *deşi de-a lungul timpului mi-am notat multe observaţii în legătură cu ea. Pentru a da un exemplu, voi spune că ideea pe care am tratat-o în* Don Quijote *mi-a venit în momentul cînd am văzut filmul cu acelaşi nume, în care rolul cavalerului de la Mancha era interpretat de celebrul bas Şaliapin. În încheiere, Don Quijote cînta în faţa unui cămin în care ardea flocul şi rupea cărţile cu istorii cavalereşti, aruncînd foile în flăcări :* Ne pleure pas Sancho, / Ton maître n'est pas mort, / Il n'est pas loin de toi...

Poate vocea excepţională a lui Şaliapin, poate sugestia provocată de cuvintele neobişnuite ale ariei au provocat un «declic» în mintea mea şi am înţeles că mesajul lui Cervantes este mult mai complex şi mai profund decît apărea la prima vedere. Pe parcursul anilor, reflecţiile mele pe marginea lecturilor pe care le făceam au completat ideea iniţială.

La fel s-au ptrecut lucrurile şi cu celelalte capitole, la unele din ele am şi indicat punctul de plecare al meditaţiilor mele. Nu mă încumetam să purced la redactarea unei lucrări, care să cuprindă măcar parţial, rodul reflecţiilor ce se adunaseră în memoria mea şi într-un dosar vechi scăpat ca prin minune din peripeţiile tumultuoase ale vieţii mele. Şi poate tot nu m-aş fi apucat că scriu ceva, socotind că mai important este că continui seria studiilor de logică, dacă soţia mea, punînd ordine în hîrtiile mele nu ar fi găsit dosarul *de care am pomenit şi nu m-ar fi îndemnat să aştern pe hîrtie aceste idei. A insistat atît de mult, pînă cînd, într-o dimineaţă, am scris cîteva pagini din* Don Quijote *şi i le-am citit. Nu ştiu nici acum cît i-au plăcut în forma lor de atunci, dar ea s-a arătat încîntată şi m-a încurajat să continui, şi astfel am pornit la drum, fără să mai fiu oprit de nici un obstacol pe parcurs.*

Dar pentru a preciza răspunsul la întrebarea dv., vă voi spune că această Carte a întîlnirilor admirabile *este o urmare a altor scrieri eseistice publicate anterior :* Marea ignoranţă *(1936),* Orient şi Occident *(1943),* Philosophia Mirabilis *(1974); ea va fi completată de* Alétheia *(încercare asupra ideii de adevăr în Grecia antică), în curs de editare. Toate aceste lucrări se completează şi se lămuresc reciproc.*

I : Aş dori să vă solicit o definire mai pe înţelesul tuturor, a ceea ce dv. numiţi ***Philosophia mirabilis.***

R : *Epoca modernă cunoaşte o mulţime de concepţii filosofice. Dacă le privim sub aspectul formal al structurii lor, ele apar ca nişte construcţii de idei, care încearcă să dea o anumită perspectivă despre lume şi om, în general, sau numai despre unele domenii particulare. În felul acesta, fiecare are libertatea de a-şi putea avea propriul său sistem filosofic sau de a adopta un sistem creat de alţii. Totul este ca acest sistem să fie coerent, o explicaţie posibilă a unui domeniu cercetat. De aici :* quot capita tot sensus ! *Astăzi, mai mult decît oricînd, pare mai evidentă afirmaţia lui Descartes că filosofia este un teren de veşnice dispute unde problemele cele mai profunde sînt controversate de oameni docţi. Mi s-a părut că pentru a ieşi din impasul acestor «veşnice controverse», trebuie să ne întoarcem la greci, care au făcut începutul în filosofia europeană, şi să vedem ce a însemnat ea în vechea Helladă.*

La început, pentru ei, nu a existat philosophia *ci numai* sophia, *adică ceea ce s-a tradus* grosso modo *prin «înţelepciune». Cuvîntul* philo-sophia *apare mai tîrziu ca un mod de a determina o situaţie mai modestă faţă de* sophia. *Chiar Pythagora, care pare să fi întrebuinţat primul acest termen, spune că* sophos *nu este decît zeul, pe cînd omul nu poate fi decît un* philo-sophos, *un iubitor de înţelepciune. Grecii concepeau* sophia *ca o modalitate de sesizare directă a realităţii, iar* philosophia *nu era pentru ei o evoluţie, ci o involuţie a facultăţilor intelectuale. Această idee aparţine tuturor vechilor filosofi greci şi obţinerea stării de* sophos *sau de* zeu *este obiectivul principal al gînditorilor chiar din epoca mai tîrzie. Ei nu părăsesc niciodată idealul iniţial al* sophiei, *nici chiar atunci cînd meditaţiile lor se împrăştie în discuţiile unor probleme particulare. Aşadar,* sophia *era realizarea unei stări de perfecţiune, accesibilă şi omului, şi pe care ei o înţelegeau ca o «stare*

divină», iar philo-sophia *era iubirea de această stare, tendința de a te apropia de ea. Filosofia modernă, părăsind* philosophia, *care era tendința către «un mod de a fi», și-a schimbat obiectivul și a devenit un mod de a vorbi* despre *lucruri și probleme, «un mod de a spune».*

Am numit acest ideal de «a fi» al vechilor greci philosophia mirabilis, *adică «filosofia mirării», sau «filosofia minunată», fiindcă și Platon și Aristotel spun că* philosophia *începe de la* thaumazein, *termen care s-a tradus corect prin* mirare, *dar care mai înseamnă și* minune. *Dar nu este oare un miracol să realizezi starea de zeu ?*

I : În acest context al eseisticii dv. ce vrea să fie atunci *Alétheia ?* Ce ați intenționat și ce ați realizat, din punctul dv. de vedere, în volumul pe care îl tipăriți acum ?

R. *Mi s-a părut că tot ce am spus în lucrările mele eseistice anterioare avea nevoie de unele explicații suplimentare. Care era idealul pe care voiam să-l împlinească* Philosophia Mirabilis *sau personajele din* Întîlnirile admirabile ? *Ar fi ușor să spun, utilizînd titlul unui roman celebru, că idealul acesta este «o* căutare a absolutului», *dar această precizare este mai mult literară. Aș mai putea defini acest ideal cu un vers din* Faust : «Să năzuiești spre cea mai-naltă existență». *Goethe a exprimat exact această idee, dar ea este totuși greu de sesizat pentru cei puțin familiarizați cu abstracțiile metafizice. În realitate, ceea ce au căutat oamenii dintotdeauna, din Antichitate și pînă acum, este* Adevărul. *Acest ideal pare mult mai ușor de înțeles, fiindcă și epoca noastră nu caută decît* adevărul. *Ușor numai în aparență, fiindcă dacă examinăm definițiile date adevărului de cei mai mari gînditori moderni, vedem că ele diferă, și că fiecare filosof a avut o concepție diferită de a celorlalți despre adevăr. Atunci căutăm să ne descurcăm în Grecia antică, cînd vrem să aflăm ce era pentru ei adevărul —* Alétheia ? *Este de la sine înțeles că vom găsi o idee de* Adevăr *și mai deosebită de aceea pe care și-au făcut-o, în diverse moduri, gînditorii epocii moderne. Pentru a ajunge la această idee am încercat să gîndim cum gîndeau grecii, cu ajutorul unor concepte fundamentale, pe care le găsim de la Homer pînă la Platon și Aristotel, și apoi pînă la Plotin. Rezultatul cercetării noastre ne-a condus la constatarea unei coincidențe de sensuri între diverse idei, considerate de istoricii filosofiei ca «rămășițe» ale credințelor primitive în domeniul filosofiei. Astfel, identitatea dintre* existență, gîndire *și* adevăr *se păstrează de-a lungul filosofiei grecești, a literaturii și poeziei. Analizînd, la rîndul lui cuvîntul* Alétheia *(adevărul), am ajuns la concluzia că aceasta înseamnă «fără uitare». Dar analiza noastră arată că și cuvîntul* anámnesis, *întrebuințat de Platon ca fiind starea de cunoaștere ca «reamintire», înseamnă același lucru, starea «fără uitare». Cu alte cuvinte, a ajunge la adevăr înseamnă a realiza o anumită stare, o stare intelectuală de «etern prezent». Cum însă gîndirea este identică cu existența, realizarea acestei stări este de fapt o re-dimensionare a existenței individuale, care, prin gîndire, își sporește ontologic sfera. Prin această «realizare», care concentrează gîndirea în propria ei natură, scoțînd-o din dimensiunea existenței obișnuite, individualitatea transcende propria ei limitare, iar aceasta înseamnă o «eliberare» —* eleutheria.

Iată pe cît se poate de scurt în ce constă alétheia *ca ideal al culturii grecești, exprimat de-a lungul timpului cu diverse nuanțe și metafore. În felul acesta ar putea fi explicate unele pasaje din presocratici, din Platon sau Aristotel, care apar ininteligibile, și tot astfel ar căpăta un sens, un cuvînt rămas enigmatic de multă vreme :* «Și veți recunoaște adevărul și adevărul vă va elibera pe voi».

I : Stimate domnule profesor, pentru cititorii dv. *Cartea întîlnirilor admirabile* a relevat nu numai pe remarcabilul intelectual care sînteți, dar și excepționale posibilități scriitoricești, un mare talent literar, care mă face să vă întreb dacă nu cumva, de-a lungul timpului, ați încercat să scrieți literatură. O mare pasiune pentru literatură, o literatură a modelelor nu poate să nu nască, în ultima instanță, și tentația scrisului, cred eu.

R : *Am fost întotdeauna interesat de literatură, dar niciodată, absolut niciodată, nu m-am gîndit că aș putea deveni un scriitor propriu-zis. Mai întîi, mărturisesc cu toată sinceritatea că nu am crezut că am aptitudinile necesare pentru o asemenea activitate. În al doilea rînd, din copilărie interesele mele intelectuale au fost acaparate de probleme științifice și filosofice încît nu mi-a mai rămas timp decît pentru a citi literatură și nu a o face.*

Și totuși... În adolescență (eram prin clasa a IV-a de liceu, adică a VIII-a a școlii generale de azi) am «comis» unele poezii și câteva nuvele fantastice. Orice adolescent care se respectă produce astfel de «încercări». Preocupările mele de atunci erau încă nediferențiate. Alături de o Critică a teoriei ondulației universale *(a lui Vasile Conta), am scris și un număr mic de poezii, dintre care una mi-o mai amintesc și astăzi, intitulată* Rondel lui Satan. *Despre nuvelele fantastice nu-mi mai amintesc mai nimic. Eram fascinat de scrierile lui Edgar Poe și Hoffmann și nu am putut scăpa niciodată de vraja lor. Dar nu am făcut-o în vederea publicării. dovadă că nu am trimis niciuna din aceste poezii sau nuvele la vreo revistă, deși în acest timp începusem să public : eram cronicarul științific permanent al ziarului* Curierul *din Brăila și colaboram la* Ziarul Științelor Populare și al Călătoriilor *din București.*

Nu, nu cred că aș fi putut face literatură.

I : Care sînt preocupările dv. de viitor ? V-ați gîndit să vă scrieți memoriile ?

R : *Din ceea ce am spus deja ați putut întrevedea programul meu al cărui punct final ar putea fi «*Tratatul logico-metafizic*». Deocamdată, voi preda la o editură, pînă la sfîrșitul anului, o parte din studiile publicate în revistele străine, reunindu-le într-un volum. Am și întreg materialul, structurat deja pentru o lucrare, care se va intitula* Logica numerelor. *Mai important ar fi pentru mine să găsesc răgazul necesar să scriu un «*Tratat de logică*», conceput pe baza dezvoltării istorice a logicii. Am definit logica ca fiind istoria ei, definiție bazată pe un «istoricism integrator». Schema acestui tratat am dat-o în cartea mea* Teoria logicii *(1973). Mă gîndesc, de asemenea, la o altă lucrare,* Gîndirea fantastică, *ce ar putea să fie încheierea eseurilor publicate pînă acum.*

Mai trebuie să adaug că nu am părăsit niciodată preocupările mele matematice și din cînd în cînd am mai publicat cîte un articol, dar am un dosar care cuprinde un număr însemnat de pagini cu cercetări în acest domeniu, care așteaptă momentul lor pentru a fi publicate.

În ceea ce privește «memoriile» mele, deși sînt mereu întrebat dacă intenționez să le scriu, nu pot încă să dau un răspuns precis. Am trăit mai multe etape ale istoriei noastre, am trăit fapte și evenimente extraordinare, am cunoscut oameni de cele mai opuse și variate mentalități, și-mi dau seama că redarea acestora în scris ar putea fi interesantă și instructivă pentru cititor. Totuși toate lucrările se gradează și se ordonează într-o serie, care, mai ales la vîrsta mea, depinde de mulți factori. Cine știe dacă acești factori favorabili se vor grupa la timp astfel că «memoriilor» mele să le vină rîndul pentru a fi redactate. Personal aș dori să le vină rîndul....

(Interviu realizat de Ileana CORBEA)

N. STEINHARDT : «Parcă ar fi fost ieri»

Mă găseam într-o atît de selectă și măgulitoare companie ● Arghezi grăia puțin ●, Camil Petrescu își purta resemnat și voios glorioasa infirmitate ● Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu și Șerban Cioculescu se păstrau mai rezervați ● Comarnescu, însă, era vorbăreț ● Cărțile premiate n-au apucat a fi tipărite ●, Ar fi trebuit să uit efemerele și incertele acele zile dintre 45 și 47

Preluînd conducerea *Revistei Fundațiilor Regale* în 1945, profesorul Al. Rosetti mi-a cerut să-mi reiau colaborarea la această prestigioasă publicație (o consider cea mai de seamă, alături de *Gîndirea*, pentru perioada interbelică), încredințîndu-mi cronica literaturii universale în cadrul rubricii denumite *Comentarii*. Mai apoi (în 1946), spre marea mea surprindere, m-am pomenit și chemat a face parte din comitetul pentru premierea tinerilor scriitori.

Despre ședințele acestuia, în frumoasa casă din Bulevardul Lascăr Catargi (astăzi Ana Ipătescu) nr. 39 îmi aduc aminte cu multă emoționată plăcere, cu nostalgie, firește, și — spre stinghereala mea — nu fără puțină vanitate. Care, totuși, deși culpabilă și rușinoasă, nu-i și lipsită de atenuante prea umane temeiuri. Mă găseam într-o atît de selectă și măgulitoare companie : Tudor Arghezi, profesorul Rosetii, Perpessicius, Camil Petrescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Cicerone Theodorescu, Petru Comarnescu, Ovidiu Constantinescu, Corin Grossu ! Numai printr-o excesiv de binevoitoare amabilitate a profesorului Rosetti îmi puteam explica prezența mea acolo.

Oricum, mă simțeam fericit și plin de rîvnă, hotărît ca măcar prin sîrguința și hărnicia mea să justific cinstea ce mi se făcuse.

Am pășit așadar cu migăloasă atenție la citirea pagină cu pagină și rînd cu rînd a tuturor manuscriselor prezentate, luînd note și redactînd conspecte și observații. Nădăjduiam să fiu astfel de folos comitetului și, deopotrivă, să izbutesc a-mi împăca tulburata, copleșita conștiință. Acum îmi vine mai curînd a crede că m-am aflat în treabă și că mai abitir decît a-i impresiona pe vremelnicii mei «colegi» le-am fost prilej de blînd amuzament. Iar lucru cert e că referatelor mele foarte complete nu li s-a acordat prea mare atenție !

Dar cîte relatări interesante și subtile n-am auzit, cîte n-am învățat, ce grăiri înțelepte ori fermecător de hazlii — tonalitatea era mereu bonomă, familiară — nu mi-au desfătat urechile, mintea și buna dispoziție. În intimitatea ședințelor oamenii aceia eminenți nu se fereau a spune fățiș ce gîndeau, a emite aprecieri severe (nu despre manuscrise) ori entuziaste, a-și comunica nuanțarea teoriilor ce formulaseră cîndva, a-și rectifica unele opinii, a-și propune unul altuia spre citire cărți noi ori vechi, reviste, studii ori a polemiza între ei — dar cît de urban, de fără asprime sau damf de enervare sau urmă de artag ! Ba uneori conversația lua un aspect prozaic, gospodăresc, grijuliu de rezolvarea preocupărilor celor mai casnice, mai umil, ignorante de subtilitățile artei și culturii. Eram fericit, trăiam clipe dintr-acele cînd celui în cauză i se pare că totul nu e decît lumină și bunăvoire, că lumea și cerul și văzduhul îs cum nu se poate mai aproape de mansuetudine și cumpătare, ca în vestitele versuri ale lui Robert Browning.

Profesorul Rosetti, elegant, gentil, prevenitor, își îndeplinea — și nu prea diferit de felul cum avea să fie portretizat cu numele de Gaittany — la perfecție și cu nedesmințită naturalețe rolul de gazdă. Nu căuta să influențeze, intervenea rar, gîndind foarte probabil că i se cuvine doar să asculte, să creeze o atmosferă prielnică discuțiilor, să scoată în valoare spusele, reflecțiile și părerile celorlați.

Arghezi, care ne prezida, grav și posomorît, grăia puțin. După ce auzise multe considerente critice asupra manuscriselor de poezie (erau cele mai controversate), exclamase, totuși, prinzînd subit și ascuțit glas : cine, astăzi, are vreme, putere și voință să scrie poezii vrednic este — și numai pentru fapta aceasta, independent de valoarea rezultatului — să fie premiat. Îmi părea că aud vorbele lui Heliade Rădulescu : scrieți, băieți, numai să scrieți — dar pe o melodie, cum să-i zic, sumbră, vestitoare și nedispusă a îndulci textul. Considera, în momentele acelea, poezia ca un bastion, ca o pavăză, ca o Medină.

Camil Petrescu — al cărui aparat acustic potrivit pe ureche atrăgea numaidecît luarea-aminte și era supus unor neîntrerupte manevrări — își purta resemnat și voios glorioasa infirmitate. Nu pierdea nicicînd ocazia de a-mi repeta că aprobă întru totul rezervele mele în privința lui André Gide și că-mi împărtășește părerea că Proust nu e numai un extraordinar analist ci și un irecuzabil romancier social, după chipul și asemănarea unui Balzac, unui Tolstoi.

Lui Camil îi datoram, dealtfel, a fi membru al comitetului pentru premieri, ba și colaborator al *Revistei Fundațiilor Regale*. El, după ce-i declarase fratelui meu că nici cu gîndul nu gîndește să citească manuscrisul unui tînăr diletant despre Proust, ba îl și poftise a-l slăbi cu asemenea demersuri de care era peste poate de sastisit, s-a lăsat în cele din urmă convins, a citit manuscrisul cu pricina și degrabă l-a publicat (august 1936) în revistă.

Prietenia lui cu fratele meu — de o pot numi astfel — se explica prin comuna pasiune pentru sport și meciurile sportive. Mai bine zis pentru meciuri, practica efectivă și multiplă a sportului revenind cu precădere fratelui meu, polisportiv entuziast și destoinic și — cum vine vorba — nu mai puțin entuziast băiat de viață (îl poreclisem, alecsandrinic, contele de Pupăzămberg), ceea ce era departe

de a-i displăcea lui Camil (fidel lui Husserl dar neostil localurilor de petrecere). L-a început se încruntase și burzuluise, cînd fratele meu (și el reticent, dar nu sfios) i-a prezentat lucrarea mea, apoi însă n-a mai fost decît bunăvoință și bucurie : grozav îl încînta că nu mă lăsasem amăgit de subtilitățile ori șiretlicurile (de mare clasă) ale lui Gide și că, nu fără admirație și respect dar nici supunîndu-mă imperativelor modei, dezvăluisem adevărata lui poziție culturală și socială și limitele imensului său ambiguu talent.

Și din partea lui Perpessicius m-am ales cu vorbe bune și plăcute : mi-a afirmat că mă socotește «un spirit independent». Îi trezise, cred, simpatia tonul oarecum degajat și străin de slogane (tocmai se porniseră a prinde aripi) al articolelor mele și-și închipuia — în special pe baza unei lungi recenzii a cărții *Lupta în jurul unui rug* (narația unui caz de oribil fanatism al lui Calvin și totodată punerea în discuție a libertății de conștiință) de Ștefan Zweig — că dădusem dovada unei sincere și nu prea sperioase dorințe de nepărtinire.

Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu și Șerban Cioculescu, după cît îmi aduc aminte, se păstrau mai rezervați. Dar îmi sună și acum în auz cîte o intervenție în fraze impecabil strunjite și nițel retoric, totuși domol, rostite a lui Vladimir Streinu ori cîte o incisivă remarcă a lui Șerban Cioculescu ; el, desigur, nu putea fi învinuit de ocolirea exprimării foarte gradate, dar și foarte pe șleau.

Ambianța ședințelor era fără greș deferentă. Corin Grossu, secretar general de redacție al revistei (ori numai secretar, nu-i exclus să încurc titlurile), își însușise stilul ospitalier, mărinimos și afabil al casei. Era și foarte eficient, cu toate că nu dădea vreodată impresia pripelii, a strînsurii provocate de aglomerarea treburilor, a plictisului izvorît din manipularea atîtor (prea adeseori prolixe) produse ale candidaților la gloria literară.

Comarnescu, însă, era vorbăreț, debitul său rapid și sacadat s-ar fi zis că se datorește uriașei cantități de lucruri ce are a spune și tendinței spre infinitudine a materialului ce se simțea parcă obligat să-l împărtășească și celor din jur. Gata, dealtfel, a izbucni oricînd în rîs și a recunoaște că excelenta comportare a intelectului este a încerca să asimileze și un alt punct de vedere decît cel propriu.

Ca toate plăsmuirile pămîntești, seninul acelor zile și cordialitatea acelor ședințe au luat sfîrșit. Cărțile premiate n-au apucat a fi tipărite. Apoi, în toamna anului următor, ne-am zburătăcit cu toții care încotro, după cum îi era firea și i-a fost soarta fiecăruia. Arghezi s-a retras în Mărțișorul lui (unde, în cele cîteva rînduri cînd — în și după 1949 — l-am vizitat, îl găseam din ce în ce mai calm dar și mai posomorît) ; Perpessicius în munca formidabilă a editării lui Eminescu ; lui Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și mie ne-a fost hărăzit a deveni laolaltă ținta unei cereri ultimative a lui G. Călinescu (publicată în ziarul *Națiunea*) : prins în focul polemicelor vremii și îmboldit de temperamentul său iute, a poftit să nu ni se mai îngăduie a fi colaboratorii *Revistei Fundațiilor Regale*. S-a mers mai departe : însăși revista și-a încetat apariția la sfîrșitul anului 1947. Rosetti, Camil Petrescu, Corin Grossu, care-și păstraseră locurile pînă în ultimul moment, și le-au pierdut atunci și ei, de bună seamă. Ovidiu Constantinescu fusese concediat mai dinainte din funcția ce deținea în cadrul Fundațiilor. A urmat, odată cu anul 1948, o perioadă grea pentru Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu ; îi întîlneam în micuța dugheană din fostul pasaj Europa (între Calea Victoriei și Strada Cîmpineanu, actuala stradă 13 Decembrie, la restaurantul dinspre Calea Victoriei a cîntat oarecare vreme minunata Maria Tănase) : acolo, în prăvălioara aceea, Cioculescu deschisese un anticariat prea puțin ispitit de cumpărători, prea asiduu cercetat de amici, cunoscuți, curioși. Pompiliu Constantinescu se retrăsese în moarte, încă din 1946. Comarnescu în greu incriminabila îndeletnicire de cronicar de artă plastică. Eu unul am început o destul de lungă, anostă și des întreruptă carieră de amploiat în proaste relații cu serviciile de cadre ale perioadei.

S-au petrecut multe de atunci și pînă acum. Ar fi trebuit să uit efemerele și incertele acele zile dintre 45 și 47. Dar cu toate că pe răbojul timpului s-au înscris aproape patruzeci de ani, par a purta data de ieri. *Only yesterday* e titlul unei nu prea vechi cărți americane despre deceniul '20. *Parcă ar fi fost ieri*. Așa mi-este voia să pot spune și eu.

Cugetul omului nu-i implicat decît parțial în scurgerea celei de-a patra dimensiuni ; sensibilitatea însă, pe de-a-ntregul ; iar trupul, din păcate, plenar și excedentar. El corectează, cu strictețe, fantasmele și zburdările psihiei și ne restatornicește crîncen în durată.

IPOTEZE

UN MANUSCRIS LITERAR ŞI MAI MULTE ENIGME

Cercetări recente de arhivă ne-au pus în posesia cîtorva pagini manuscrise, clasificate, în fondurile Arhivelor Statului din Bucureşti, la dosarul «Ion Creangă», ms. 2. Mai figurează, în acelaşi loc, o scrisoare a marelui povestitor către Titu Maiorescu din 16 decembrie 1881, referitoare la îndreptarea unor erori din *Soacra cu trei nurori* şi *Harap-Alb* (publicată de Torouţiu), o notă privitoare la *Povestea poveştilor* (fotocopie) şi actul de moarte, tot în fotocopie.

Filele manuscrise sînt intitulate *Mare lucru este blagoslovenia Domnului*. Este o «poveste» sau o anecdotă, datată *«1883, Iuniu»*. Paginile, de format blocnotes, în număr de opt, sînt scrise pe o singură faţă cu cerneală neagră. Pe verso-ul primei pagini cineva a notat cu creionul : *«Creangă»* şi s-a semnat, indescifrabil. Iată-ne deci în faţa unui nou posibil titlu în lista operelor lui Ion Creangă.

Prima întrebare pe care ne-o punem : documentul literar în chestiune este autentic ? Manuscrisul nefiind iscălit de autor, am recurs la o comparaţie grafologică cu manuscrise autografe, şi anume cu *Amintiri din copilărie* (BAR, ms. rom. 4074, f. 11 şi urm.), cu *Capra cu trei iezi* (ibidem, f. 15 şi urm.) şi cu *Povestea lui Harap-Alb* (BAR, ms. foto 67). Pentru cercetător contactul cu grafia lui Ion Creangă este derutant. Autorul îşi modifică felul de a scrie în permanenţă, uneori în cadrul aceleiaşi fraze. Această inconstanţă grafică se accentuează, odată cu agravarea bolii de care suferea, pînă la deslînarea semnelor grafice, aşa cum se poate vedea într-o ultimă cerere de prelungire a concediului (păstrată în ms. 4074 de la BAR) din septembrie 1889, deci cu cîteva luni înainte de moarte. Eduard Gruber, profesor cu preocupări de psihologie experimentală, studiind îndeaproape pe humuleştean şi observîndu-i manuscrisele, din însărcinarea unui cerc de prieteni, ni-l prezintă ca pe un tip impresionabil şi instabil : *«cînd scrie el e foarte emoţionat ; acum rîde singur, acum îi vin lacrimile în ochi, face felurite mişcări involuntare, transpiră, greoi ca şi cînd ar merge repede»* (*Amintiri despre Creangă*. Antologie şi note de Ion Popescu-Sireteanu, Iaşi, Editura Junimea, 1981, p. 59). Faţă de aceste trăsături temperamentale, concluzia noastră — în urma examinărilor grafice amintite mai sus — este că scrisul (din paginile *anecdotei*) pare a fi de mîna lui Creangă.

În privinţa ortografiei, inconsecvenţele sînt un alt argument în favoarea atribuirii textului marelui povestitor. În *Mare lucru este blagoslovenia Domnului*, autorul scrie predominant cu ḑ, dar litera z nu lipseşte, ca în cuvîntul *cerceteze* (p. 1 şi 4) şi *înfăţişeze* (p. 3). La fel, în *Capra cu trei iezi*, într-un singur rînd scrie de două ori cu ḑ şi o dată cu z : *«Auḑit-aţi ce-am spus eu ? — Da, mămucă, ziseră ieḑii»* (f. 15).

Dar prezenţa unor muntenisme în text *(să vază, să rîză, niţel* în loc de *oleacă)* deschide calea unor noi ipoteze. Creangă *se juca* uneori cu cuvintele, cum se întîmplă în *scrisoarea* către Titu Maiorescu din 16 iunie 1881 mai înainte citată, subliniind un cuvînt existent atît în *Povestea lui Ionică cel prost* cît şi în *Povestea poveştilor* (cf. Gh. T. Kirileanu, *Note* la ediţia critică [tiraj restrîns], *Opere*, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1939, p. 374). Torouţiu, cînd tipăreşte *epistola*, elimină acest ultim pasaj. În septembrie 1881, Ion Creangă era internat la Spitalul Brîncovenesc din Bucureşti. Biografii scriitorului au înregistrat faptul că în acest răstimp marele povestitor a culeş folclor de la «mama Bălaşa», portăreasa stabilimentului. Să fie anecdota în discuţie una din acele bucăţi notate de Ion Creangă şi pe care acum, în 1883, încerca s-o prelucreze ? Anecdota ar fi putut intra în sfera de interes a autorului şi pentru că îi amin-

tea de o altă «poveste», ce făcuse delicciile «Junimii» în urmă doar cu cîțiva ani, după cum aflăm dintr-o notă manuscrisă, păstrată în același fond documentar : *«Ion Creangă. Povestea poveștilor. Citită la banchetul de la aniversarea Junimei din Iași, la 20 octombrie 1877 și la 12 ianuarie 1878»*. Urmează, în continuare, însemnarea lui Gh. T. Kirileanu datată 19 ianuarie 1912, prelucrată, dealtfel, de istoricul literar în ediția sa din 1939 : «P. S. *Manuscrisul original s-a găsit la D-l Dr. Obreja între hîrtiile lui Eduard Gruber, mort nebun la Mărcuța și cu mare greu l-am căpătat de la D-l Dr. Obreja spre copiere, prin mijlocirea D-lui E. Pangrati la 13 ianuarie 1912, căruia i-am încredințat spre copiere cealaltă poveste porcoasă a lui I. Creangă (Povestea lui Ionică cel prost), aflătoare în păstrarea mea de la Maiorescu. Povestea e scrisă de mîna lui Creangă, cu cerneală neagră și pe coale întregi. 19 ianuarie 1912. Gh. T. Chirileanu. Bibliotecarul Palatului Regal*» (Arhivele Statului București, Fond «Ion Creangă», ms. 4). După informația lui Nicolae Florescu, această *notă*, găsită de noi în fotocopie, a fost «reținută» și de Octav Șuluțiu în fruntea unei dactilograme a *Poveștii poveștilor* de pe o copie aflată la Eugen Lovinescu.

Mai puțin probabilă ni se pare supoziția ca Ion Creangă să fi copiat *anecdota* în cauză dintr-o revistă, deoarece realitatea manuscrisului indică șterșturi și adausuri.

Un reputat lingvist, Iorgu Iordan, îngrijitorul celei mai bune ediții Creangă de pînă acum, susține, în *studiul introductiv*, pe bază de fapte incontestabile, că Ion Creangă nu folosește o limbă regională, ci doar una populară. Profesorul a identificat în opera scriitorului multe cuvinte, socotite regionale, cu o arie mult mai largă de răspîndire ; moldovenismele există (nici nu se putea altfel), dar ele nu împiedică înțelegerea textului : *«particularitățile regionale existente în opera lui Creangă [...] sînt mai puțin numeroase decît se așteaptă cei care [...] mai cred că este vorba de un scriitor provincial, dacă nu regional în sens strict. În ce privește „aspectul fonetic" al limbii lui, trebuie arătat din capul locului, că manuscrisele înseși, ca să nu mai pomenesc de diverse ediții, fie și îngrijit întocmite, ale scrierilor sale prezintă multe șovăiri. Ele se datoresc influenței limbei literare, exercitată, cred, în majoritatea cazurilor, spontan și firesc, cum nu era posibil altfel prin anii 70 și 80 ai secolului trecut, iar uneori, probabil, în urma îndemnurilor venite de la conducătorii „Convorbirilor literare" sau a discuțiilor avute cu aceștia, eventual cu alți oameni. Cîteodată a intervenit desigur și ortografia epocii»* (Iorgu Iordan, *Introducere* la ediția *Ion Creangă, Opere*, I, București, Editura Minerva, 1970, p. XXV—XXVI).

Se pregătea Ion Creangă să citească «anecdota» la București, așa cum procedase cu partea a treia din *Amintiri din copilărie*, în septembrie 1881, invitat fiind de Titu Maiorescu ? Sau voia să definitiveze ceva pentru apropiata aniversare a «Junimii» (20 de ani de la fondare), cînd poveștile lui, «de masă», erau atît de solicitate ? Sînt întrebări la care nu putem răspunde deocamdată sau poate că nu vom putea răspunde niciodată, din cauza soartei nenorocite pe care au avut-o manuscrisele sale, corespondența și alte hîrtii personale. Oricum, 1883 se dovedește a fi un an exclusiv al anecdotelor. Publică *Cinci pîini* în *Convorbiri literare* din 1 martie 1883 (XVI, nr. 12, p. 485—487) și o a doua *Anecdotă* în *Almanahul Societății academice social-literare „România jună"*, Viena, 1883, p. 29—35, reluată în *Convorbiri literare* din 1 iunie (XVI, nr. 3, p. 114—117).

Și o ultimă ipoteză — la care noi am subscrie în cea mai mare măsură. Scriitorul va fi vrut să dea o variantă publicabilă la «corosiva» *Povestea poveștilor*, cu care, structural, *anecdota* descoperită se înrudește. La sfîrșitul lunii iunie 1883, cînd își datează paginile manuscrise în marginea cărora glosăm, Creangă, bolnav și el, aude dureroasa veste despre întunecarea minții lui Mihai Eminescu în București și plînge ca un copil. Aceasta ar explica abandonarea «poveștii» *Mare lucru este blagoslovenia Domnului*. Cine știe dacă în alte condiții și cu o altă stare de spirit, Creangă n-ar fi reușit să distileze, dintr-un text «buruienos», o altă capodoperă, comparabilă cu *Moș Nichifor Coțcariul*, care a avut înainte o variantă «măscăricioasă», de «ulița mare», a cărei pieredere o deplîngea Gh. T. Kirileanu în ediția citată.

Ne rezervăm dreptul de a reveni și cu alte comentarii într-un număr viitor al revistei, împreună cu specialiștii care vor dori, poate, să-și spună cuvîntul în privința elucidării acestui incitant fapt de istorie literară.

Stancu ILIN

⟨ION CREANGĂ⟩

1883. Iuniu

Mare lucru este blagoslovenia Domnului

Un ţăran ţîfnos, sanchiu şi răutăcios la inimă, de care nu se putea apropia nimeni, fără să fie înfruntat cine ştie cu ce vorbă de ocară, aflîndu-se la munca cîmpului semănîndu-şi ţarina, se pomeni cu doi musafiri.

Pasă-mi-te era Dumnezeu şi Sfîntu Petru ce se coborîseră din ceruri, în chip de uncheşi ca să cerceteze pe muritori şi să dea mînă de ajutăr unde vor vedea că cere trebuinţa.

— Bună zioa, nepoate, îi zise unul din ei.

Ţăranul se făcu că nu-l aude, şi-şi căta de treabă semănînd.

Dumnezeu îi mai zise o dată :

— Bun găsit, bădică.

— M'l'ţam D-voastră, răspunse el cam cu gura altuia, înbufnat, şi fără a se uita în laturi să vază pe cela ce-l omenia cu bună zioa. Vezi că nu ştia cu cine vorbeşte.

— Da ce sameni tu aici ?

Ţăranul, în batjocură, răspunse :

— Iacă seamăn castraveţi.

Cum bagseamă pe vremea aceea nu cunoştea toată lumta ce sunt castraveţii. Li se ştia însă de nume, ca un lucru de ocară.

Dumnezeu simţi unde bate ţăranul şi zise :

— Bine, dragul meu. Dacă semeni tu astfel zarzavat, castraveţi să se facă.

Apoi Dumnezeu şi Sfîntul Petru îl lăsară şi plecară în drumul lor rezemîndu-se în toiegele lor.

Isprăvind de semănat şi ţăranul, aştepta să-i încolţească sămînţa. El era mulţumit în sufletul său, că făcuse o semănatură după tot şartul. Pentru aceasta şi aştepta cu încredere secerişul.

După cîtva timp se duse să vază munca. El şi uitase de întîmplarea cu uncheşii. Cînd colo, unde să aştepte să vază ceea ce ştia el că pusese, văzu că răsărise din sămînţa pusă de el, altfel de buruiană :

„Ce dracu ! zise el. Ce năzdrăvănie de buruiană mai este şi asta. Pălămidă să fie ! Aşi ! că nu seamănă. Scaieţi să fie ! Nu prea are semne. Ei, acum ce o fi, fie, să o las să crească pînă va da rodul, şi atunci voi cunoaşte şi eu ce blestemăţie să fie asta".

După ce mai trecu ce trecu, el se duse iară pe la ţarina lui să o cerceteze. Rămase înmărmurit cînd văzu că buruiana ce ieşise din sămînţă îşi întinde vrejul cît pe colo, că foile au cu totul o altă făptură decît cele pe care le ştia el că fac seminţele ce semănase.

Fluieră, ce fluieră, spre semn că se miră ca de un lucru neaşteptat, şi se întoarce acsă, hotărît să aştepte comedia ce are să i se înfăţişeze.

Încă după niţel timp se mai duse omul pe la ţarină, — căci parcă-i dădea cineva ghes să ştie ce nagodă de buruiană să fie aia şi ce rod are să facă.

Cînd, se uită în sus, se uită în jos, şi dete peste un vrej care legase şi trufandaua i se arătă ochilor, ca şi cînd ar fi vrut să-şi rîză de dînsul.

Se cruci omul încă o toană văzînd rodul care era numai atîta (să iertaţi), cît o prună şi cu floarea în cap. Se cătrăni de supărare ; şi cum era şi de bufnilă, crunt şi închis la fire, începu să înjure, cam în necaz şi cu jumătăţi de vorbă. Apoi se întoarce acasă ; şi pe toţi cîţi îi întîlnea, pe toţi îi căşuna, şi ar fi vrut să-şi scoată năcazul pe dînşii, parcă ei ar fi fost vinovaţi.

Veni vremea culesului. Castraveţi lui se făcuse cît nu se poate de mai frumoşi. Toţi crescuseră şi se făcuseră cam cît un ştiulete de porumb, drepţi şi fără pic de meteahnă.

Încrucişe omul mîinile, şi cum era de spurcat la inimă, înjură şi semănătură şi tot. După ce se mai ciudi şi mai fluieră, nu ştiu a cîtea oară, a pagubă, îşi zise :

„Voi culege şi eu ce mi-a dat Dumnezeu, şi mă voi duce cu rodul muncii mele la obor, ca fiecare creştin".

Cum zise şi făcu.

A doua zi, fiind zi de obor, se apucă de-şi culese castraveţii, umplu carul cu dînşii, se duse în obor şi începu a striga : „ai, la castraveţi, ai, la castraveţi !"

Care cum venea şi-i vedea marfa, întorcea nasul, rîdea şi pleca, zicîndu-i :

— O, fir-ai de rîs !

Să se prăpădească omul de necaz şi de ruşine ! Nu era destul că muncise o vară întreagă, nu era destul că nu vedea el semne că o să poată prinde ceva după munca lui, acum să-l mai şi facă şi lumea de rîs şi de ocară ?

Cum, necum, el se ţinea bine şi striga mereu la castraveţi.

Auzindu-l strigînd, o cucoană ce venise cu butca în obor, trimise pe fecior să vază ce are.

Acesta se întoarse şi nu zise nimic.

Cucoana îl întrebă :

— Ce are creştinul ăla în car, Ioniţă ?

— Iacă mi-e ruşine să spui.

Şi puind mîna la gură, şi lasînd ochii în jos, ruşinîndu-se începu să rîză de nu se mai putea opri.

— Da de ce, mă, ţi-e ruşine ?

— Zău, cucoană, mi-e ruşine să-ţi spui.

— Spune, mă, nu fi prost.

— Ce să spui cunoană, iacă are carul plin de castraveţi.

— Şi cîte parale cere ?

— Zece galbeni, cucoană.

— Na zece galbeni, dă-i, trage carul la curte şi aşteptaţi pînă voi veni şi eu.

Feciorul făcu tocmai pe tocmai, precum îi poruncise stăpînă-sa.

Şi de unde omul se aştepta la o pagubă însemnată, el cîştigă îndoit şi întreit decît dacă semănăturile lui şi-ar fi dat rodul la care se aştepta.

Vezi că mare lucru este [blagoslovenia Domnului].

Puncte de vedere

«...ar putea avea autor pe Creangă»

În ce privește scrisul propriu-zis, adică grafia, textul ar putea avea autor pe Creangă. Faptul că este foarte îngrijit în toate privințele, s-ar putea explica în sensul că este o copie de pe un text de prima mînă. Această ipoteză presupune că, probabil, copia avea o anumită destinație, pentru cineva pretențios în ce privește «forma» (poate Maiorescu sau altcineva de la «Junimea»).

Mai puțin probabil, în sensul arătat aici, mi se pare aspectul strict lingvistic al scrisului. Am în vedere anumite forme gramaticale, care sînt specific muntenești : *ăla, o să prindă să vadă, să-și râdă, o să poată*. De adăugat *nițel* (pt. mold. *puțin*).

Dacă acceptăm ipoteza că textul nu era destinat publicării, putem explica prezența acestor «muntenisme» ca un «joc» lingvistic al lui Creangă, ca o adaptare a scrisului său la vorbirea bucureșteană (Maiorescu trăia atunci la București).

Acad. Iorgu IORDAN

2.I.1984

«Numai un expert grafolog»

Autorul desigur că are cunoștință de faimoasa *Poveste a poveștilor*, cu harul ei și cu dibăcie de artist alcătuită.

De data aceasta avem o glumă, căci toată lumea știa că numele de *castravete* era ceva de ocară. Țăranul spune în glumă că seamănă castraveți ; în realitate se minunează el însuși de ceea ce culesese la vremea recoltei. Totul se învîrte în jurul înțelesurilor acestui cuvînt. În final, țăranul cu ogorul se îmbogățește, cucoana este încîntată de ce-a cumpărat cu bani de aur, servitorul e mulțumit că s-a priceput s-o lămurească pe stăpînă. Singurii are nu se aleg cu nimic sînt țăranii care întorseseră capul și înjuraseră...

Este o glumă fără haz, dar cu dibăcie povestită.

Chestiunea este dacă avem scrisul lui Creangă, și aceasta o poate hotărî numai un *expert grafolog*.

D. MURĂRAȘU

10.II.1984

ÎNTRE «SCRISOAREA I» ȘI «ZOHAR»...

G. Călinescu, în *Opera lui Mihai Eminescu* [1], sesizează anumite idei provenite din *«scrierile Kabbalei (nume așa de des pomenit de Eminescu)»* — spune el, și existente în opera poetului. Consideră posibilă chiar interpretarea *Luceafărului* ca sephiroth kabbalist. Or, după cum vom încerca să dovedim, elemente din Kabbală transpar mai curînd în cosmogonia din *Scrisoarea I*, fără a le exclude pe cele din izvorul temeinic stabilit de istoria literară, care este, după cum se știe, *Imnul creației* din *Rig-Veda*. Iar aceasta, pentru că unele elemente cosmogonice ale Kabbalei se substituie elementelor celuilalt izvor, marcînd adesea prioritate cu aplicare la textul cosmogoniei din *Scrisoarea I*.

Despre elementele Kabbalei în opera lui Eminescu s-a scris foarte puțin și, a

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, 1, Editura Minerva, București, 1976, p. 654—655, 659.

introduce, în cercetările eminescologice, un domeniu relativ nou și destul de straniu, impune a i se face o prezentare cît de sumară [2].

1. Kabbala, cuvînt ebraic, după înțelesul ce i-l arată rădăcina *Kbbl* și care înseamnă ceva primit, primit prin tradiție, se pretinde un sistem semi-teologic și semi-filosofic de interpretare prin excelență mistică a textelor biblice. Luînd ca pretext asemenea texte, cuvintele și chiar literele acestora cu valoarea lor numerică, îmbinîndu-le după anumite reguli, Kabbala caută să pătrundă înspre un înțeles ascuns, mai adînc, dincolo de cel literal istoric. Maniera aceasta, dimpreună cu alegoria și cu formulările criptice abundente, apoi proveniența pretins revelată și evoluția obscură a sistemului, situează Kabbala, în iudaism, cam la nivelul a ceea ce a însemnat gnosticismul în creștinism și, în multe privințe, ea și este un gnosticism specific iudaic.

În ce privește conținutul, Kabbala se împarte în : *Ma'asseh Merkaba* (Istoria Carului), preocupată de perfecțiunea divinității, și în *Ma'asseh Bereschit* (Istoria Creației), ce scrutează universul creat.

Operele ei de bază sînt : *Sepher Ietzirah* (Cartea Creației) și *Sepher Zohar* (Cartea Luminii). Prima și-l presupune ca autor pe rabbi Akiba (mort pe la 120 e.n.), a doua, pe rabbi Simeon ben Yokhai (sec. I e.n.). În genere, Kabbala rămîne în integritatea ei în aceste două opere. Adaosurile posterioare, cele două școli formate în Palestina, la Safed, către sfîrșitul sec. XVI, de către Moise Cordovero și Isac Luria, precum și curentele kabbaliștilor din evul mediu și din epoca modernă nu aduc nimic esențial, fiind preocupate mai mult de partea practică a Kabbalei, dezvoltînd și perpetuînd visuri și exaltări adesea dăunătoare iudaismului. Cu timpul, Kabbala devine o reacție mistică interiorizată a unor adepți izolați de lume.

2. Influența Kabbalei în cultura Europei medievale și moderne s-a exercitat îndeosebi asupra doctrinelor filosofice și mistice, în anumite cercuri ea devenind un fel de modă nouă în preocupările de a pătrunde misterele universului, ale structurii sale fundamentale.

Dintre cei care s-au evidențiat în acest capitol al culturii europene, îi vom aminti pe : Pico della Mirandola, Reuchlin, Agrippa de Nettesheim, Francesco Zorgi, Theophrastus Paracelsus, Hieronymus Cardanus, Johanan Baptist van Helmont, Jakob Boehme, Valentin Weigel, Kircher, Knorr baron von Rosenroth, Kluker, Tholuk etc.

Elemente de-ale Kabbalei pot fi detașate din operele lui Giordano Bruno, Leibnitz, Spinoza, Pascal, Hegel etc.

În literatură e prezentă la Milton, Goethe etc., pentru a se impune apoi romanticilor.

Pe la jumătatea secolului trecut și pe vremea lui Eminescu, se ajunsese la un curent îndreptat spre ideile mistice ale Orientului, în care Kabbala își avea locul bine stabilit. Spre exemplu, în Franța, organul principal al acestui curent era *Lotus*, publicație periodică, în care fondul de idei budiste era completat cu considerații din Kabbala, iar *Isis*, publica o traducere a lui *Sepher Ietzirah*.

La noi, ca apropiat lui Eminescu, M. Gaster era un bun cunoscător al Kabbalei și e posibil ca în discuțiile dintre ei, aceasta să fi constituit obiect cel puțin de curiozitate din partea poetului. Nu este exclus, ca, în această privință, Eminescu să se fi informat și din alte surse, însă sporadic, așa fel că el nu poate fi considerat propriu-zis ca un inițiat în Kabbală, ci doar ca om de cultură, care a asimilat anumite idei din acest izvor, pentru a le folosi ca poet.

În cele ce urmează, vom prezenta elemente din cosmogonia Kabbalei, paralel cu cele cuprinse în textul cosmogoniei din *Scrisoarea I* [3].

1. *«La-nceput, pe cînd ființă nu era,*
nici neființă.
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință...»

Pentru sistemul Kabbalei, substanța divină este unica sursă din care curge etern viața, lumea, existența. Ea se manifestă în 10 forme sau atribute, numite

[2] Ad. Franck, *La Kabbale, ou la Philosophie religieuse des Hébreux*. Nouvelle édition, Paris, Hachette et C-ie, 1889 ; Henri Sérouya, *La Kabbale*, Ed. Bernard Grasset, Paris, 1947 ; *Grande Dizionario Enciclopedico* Fondato da Pietro Fedele. II (Av.—Card.), Torino, 1955, col. 780 ; Dr. H. Graetz, *Volkstümliche Geschichte der Juden*, Zweiter und Dritter Band, Benjamin Harz Verlag, Berlin-Wien, 1923 ; Aug. Ferd. Dähne, *Geschichtliche Darstellung der Judisch-alexandrinischen Religions-Philisophie*. I, II., Halle, Waisenhaus, 1834.

[3] M. Eminescu, *Poezii — Proză literară*. Vol. I, ediție de Petru Creția, Cartea Românească, 1978, p. 100—104 ; Ad. Franck, *op. cit.* ; H. Sérouya, *op. cit.*

Sephiroth, împărțite în 3 trinități. Deasupra lor se află *Neființa*, numită astfel, pentru că reprezintă *Infinitul* fără atribut, fără formă, fără calificare, fiind într-o stare de neînțeles pentru noi și fără valoare reală (*Zohar*, part. II). Acest *Infinit*, numit și *Neființa* — devine *Ființă* cînd trece în stare activă, odată cu manifestarea sa prin Sephiroth, în formarea lumii emanației. În starea pasivă a *Neființei* nu exista, ca realitate, nimic, paradoxal, nici chiar ea, *Neființa*, nici viață, nici voință.

2. *«Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...»*

Kabbala precizează : «Înainte ca Dumnezeu să se manifeste, cînd toate lucrurile erau încă *ascunse* în El, El era cel mai necunoscut dintre tot ce-i necunoscut...» (*Zohar*, part. I). În *Idra Zuta*, din *Zohar* : «Cel mai vechi dintre cei vechi este totodată necunoscutul necunoscuților ; El se separă de tot și nu este separat ; ...nu e nimic care să nu fie în El...»

3. *«Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns...»*

Versul acesta redă întocmai o teorie interesantă a Kabbalei, mult apreciată de kabbaliștii moderni. Este vorba de teoria *țimțum*, prin care se redă concentrarea absolută a divinității, la începutul începutului, în propria sa substanță. Este concentrarea care a dat naștere spațiului și aerului primordial. Prin această concentrare, retragere în sine, sau «pătrundere de sine însuși», Dumnezeu se distingea de tot ce-i finit, limitat și determinat, cînd încă nu se poate spune ce este El, ci se exprimă printr-un cuvînt care înseamnă «Nimic» sau «Neființa». «Se numește astfel — se spune în *Idra Zuta* — pentru că nu cunoaștem și e imposibil a cunoaște ce este în acest principiu...»

4. *«Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?»*

Termeni din acest vers : *«prăpastie-genune»* și, mai cu seamă, *«noian întins de apă»*, «apele primordiale», aparțin majorității cosmogoniilor orientale. Kabbala reține *«noianul întins de apă»*. Astfel în *Cap. I*, din *Sepher Ietzirah*, se arată căror principii, căror elemente corespund Sephirothurile : «Primul dintre Sephiroth — spune textul — Unul, este Spiritul lui Dumnezeu cel viu... Al doilea este Suflul care vine din Spirit (în ebraică, *ruah* înseamnă și spirit și suflu). Al treilea este Apa care vine din Suflu... În Apă s-au frămîntat tenebrele și vidul».

5. *«N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă.*
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază».

Starea de întuneric primordial, pe care o presupun cosmogoniile, Kabbala o explică prin acea că *Infinitul* sau *Neființa* era inițial «cu totul ignorat și nu răspîndea nici o lumină» (*Zohar*, part. I). Bineînțeles, acest întuneric nu avea de cine să fie văzut, pentru că,

6. *«Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,*
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace !...»

Pentru Kabbală, aceste versuri, consecințe logice ale precedentelor, se explică prin pacea sau liniștea universală a stării de «țimțum».

7. *«Dar deodat-un punct se mișcă... cel întîi și singur...»*

Cu versul acesta ajungem la cheia de boltă a cosmogoniilor din *Scrisoarea I* și din Kabbală, aflate aici într-o surprinzătoare și precisă identitate de sens și chiar de termeni, sens și termeni ce le aparțin în exclusivitate față de oricare alte cosmogonii asemănătoare, ce le-ar putea reda cel mult prin interpretare, prin deducții. Este locul unde stăruie cea mai concludentă dovadă în această privință.

În *partea I* a *Zoharului* se spune : «(Cel Etern) a început prin a forma un *punct* imperceptibil : era gîndirea sa proprie...»

În *partea a III-a*, vorbind de *Sephira Kether* : «Ea este principiul tuturor principiilor, Înțelepciunea misterioasă... Ea nu mai este acea totalitate confuză, fără formă și fără nume, acel misterios Necunoscut ce a precedat tuturor lucrurilor. Ea reprezintă Infinitul deosebit de finit ; numele ei în *Scriptură* este „eu sînt" — pentru că este *Ființa* în sine... unde analiza nu pătrunde, unde nici o calificare nu-i admisă, dar unde sînt toate reunite într-un *punct* indivizibil. De aceea, acest punct se numește *Punctul primordial*».

Pentru a face și mai evidentă identitatea pînă și în termeni de care-i vorba, Kabbala menționează, cu rol hotărîtor,

și *mișcarea* Punctului. În *partea I* a *Zoharului* se spune : «*Punctul indivizibil*, neavînd limite și neputînd fi cunoscut, din cauza puterii și purității sale, s-a extins în afară... așa fel că totul se face printr-o *mișcare*, prin care coboară întotdeauna și astfel este format universul».

8. «...*Iată-l*
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...»

În *partea a III-a* din *Zohar*, se spune despre *Sephira Kether* : «Primul este Cel Vechi... el e Capul suprem, sursa a toată lumina, principiul a toată înțelepciunea și nu poate fi definit decît prin unitate». Din această unitate emană, paralel, două principii în aparență opuse, în realitate inseparabile : unul masculin activ, *Înțelepciunea*, altul feminin pasiv, *Inteligența*. «Tot ce există — spune textul — nu poate subsista decît printr-un bărbat și o femeie». Aici se arată că Înțelepciunea e numită *Tatăl*, pentru că a generat toate lucrurile prin 32 căi misterioase, prin care ea se răspîndește în univers. Iar Inteligența este numită *Mama*. În textul eminescian, *Mama* provine din «chaos».

9. «*Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,*
E stăpînul fără margini peste marginile lumii...»

În *partea a II-a*, *Zoharul* explică și extinde înțelesul micimii «punctului de mișcare» și aparenta sa slăbiciune : «Cînd Cel Sfînt ...a creat lumea, a gravat în lumea neinteligibilă literele... Iod, He, Vav și He, care rezumă lumile de sus și de jos. Iod reprezintă *Punctul central...*». «Punctul acesta este necunoscut și va rămîne veșnic necunoscut. Este misterul suprem al lui *En-Soph*. Din acest punct misterios iese un firav fir de lumină care, deși la fel de ascuns, cuprinde toate luminile». Mai departe, textul explică *mișcarea* descendentă creatoare a *Punctului* : «Acest firav fir de lumină primește vibrațiile Celui ce nu vibrează, a Punctului misterios, și reflectă lumina Celui ce nu răspîndește nici o lumină». După Kabbală, vibrațiile reprezintă îmbrățișarea dintre Iahveh și Schekina și formează lumea de sus, care luminează și creează celelalte lumi și, în felul acesta, *Punctul* «E stăpînul fără margini peste marginile lumii».

10. În accepțiunea Kabbalei, versurile următoare din cosmogonia *Scrisorii I* se centrează pe «*colonii de lumi pierdute*» ce «*în roiuri luminoase izvorăsc din infinit*».

În *Cartea Misterelor*, în *Idra Raba* și în *Idra Zuta* din *Zohar*, se formulează o concepție stranie, privind căderea și reabilitarea unor lumi, a căror creație, dinaintea celei a lumii noastre, a eșuat. Textul spune : «Au existat lumi vechi care au fost distruse, lumi fără formă ce s-au numit scîntei». Este vorba de emanația lor spontană din substanța divină, și sînt comparate cu scînteile dintr-un focar comun si care mor pe măsura îndepărtării de sursă. «Pentru ce aceste lumi vechi au dispărut ?» — se întreabă *Zoharul* și — explică : «Pentru că Omul încă nu fusese format». Aici nu e vorba de omul obișnuit, ci de Omul Primordial — Adam Kadmon — figură prin care se designează suma Sephiroth-urilor. «Cum această formă nu exista încă — mai spune textul — luminile care au precedat-o nu puteau subsista și au căzut în ruine, pînă cînd forma Omului a fost stabilită ; atunci ele au renăscut toate, dar sub un alt nume». Prin urmare, aceste lumi și-au pierdut vechiul loc, acela al universului actual, dar cînd Dumnezeu s-a manifestat prin Sephiroth, din acel moment ele mereu reînviază în anumite moduri, pentru a intra sub un alt nume în sistemul general al creației. Ele circulă, «roiuri luminoase izvorînd din infinit».

11. În continuare, ne vom opri asupra versurilor :

«*Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...*
Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,
Căci e vis al neființii universul cel himeric».

«Cînd Cel Sfînt... a voit să creeze lumile — zice rabbi Simeon ben Yokhai (în *partea I* a *Zoharului*), El a făcut să iasă o *rază*... Această *rază* a răspîndit numaidecît un număr incalculabil de lumini vizibile ; și astfel s-a format lumea de sus. Luminile vizibile ale lumii de sus au răspîndit, la rîndul lor, alte raze, pe care Creatorul le-a făcut palide, și astfel a creat lumea de jos. Se înțelege că stingerea «razei» înseamnă pieirea a toată creația.

Ca o concluzie a procesului cosmogonic kabbalist, în care toate apar din *Neființă* și sfîrșesc în ea prin stingerea razei, se jusaifică versul : «*Căci e vis al neființii universul cel himeric*».

12. Sfîrșitul cosmogoniei din *Scrisoarea I* este identic, ca înțeles, cu cel al Kabbalei.

După *Scrisoarea I*:

«Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,
Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființii totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace».

După Kabbală *(Zohar, partea I)*:

«Toate lucrurile din care-i compusă lumea, spiritul și corpul (adică lumea spirituală și cea materială) vor intra în principiul și rădăcina din care au ieșit». Or, după cum am văzut, «principiul», «rădăcina» este *Neființa*, «noaptea neființei». Iar «eterna pace» este revenirea la starea inițială de *țimțum*, la acea concentrare absolută a divinității în esența sa, *«Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns»*.

13. Într-o notă, Eminescu arată că «gînditorul», care confesează cosmogonia din *Scrisoarea I*, «este Kant», iar cel care socoate «cît aur marea poartă-n negrele-i corăbii», este un evreu. Or, din descrierea «bătrînului dascăl», preocupat de un «calcul fără capăt», în frig și în sărăcie, cu «halatul vechi», «gîrbovit și de nimic», «gînditorul» pare a fi mai curînd un «dascăl» kabbalist, decît filozoful din Königsberg; un dascăl kabbalist, izolat cu totul de lumea reală și care, prin contemplarea principiilor doctrinei sale fanteziste și prin calculul «fără capăt», impus de cele trei metode de bază kabbalistice: Gematria, Notarikon și Themura, este mereu în căutarea sensurilor ascunse, compensîndu-și astfel privațiunile și sărăcia adesea proverbiale. Asemenea «dascăli» ai Kabbalei nu erau o noutate pe vremea lui Eminescu, mai cu seamă în Polonia și în Rusia, dar și la noi, cum dovedesc acei «evrei valahi» — ucenici ai celebrului kabbalist din Galiția, Yankiew Leibowitz, supranumit Jakob Frank, întemeietorul sectei Frankiștilor, cunoscuți și sub numele de «schebs».

Idealitatea aceasta a «bătrînului dascăl» se desprinde mai întîi din faptul că doctrina Kabbalei nu poate fi transmisă decît numai unor persoane cît mai în vîrstă, celor sub 40 de ani fiindu-le oprit accesul la misterele ei. Apoi, și mai concludent, este că «bătrînul dascăl» «sprijină lumea și vecia într-un *număr*». Or, numai Kabbalei îi este propriu acest sprijin al lumii și al veciei *«într-un număr»*. Numărul este 10, valoarea numerică a literei *Iod* din alfabetul ebraic, *«Punctul primordial»*, totodată și litera de început a tetragramei inefabile *IHVH*, și sumă a Sephiroth-urilor, cu rol hotărîtor în cosmogonia Kabbalei. Și, pentru că, spre sfîrșitul *Scrisorii I*, «bătrînul dascăl» e asemănător mai mult cu un om de știință pozitivă decît cu un kabbalist, înțelegem că «gînditorul» este sinteza poetică a celor doi, reprezentînd cunoașterea rațională și cea pretins revelată, așa cum i-a conceput, în libertatea sa de creație, poetul.

Concluzii

Pentru istoria literară, *Imnul creației* din *Rig-Veda* este izvorul cel mai sigur de inspirație al cosmogoniei din *Scrisoarea I*. Eminescu a fost preocupat de acest imn, l-a tradus pe la 1876, l-a pus în versuri, apoi l-a folosit în *Rugăciunea unui Dac*, apărută în 1879, și în *Scrisoarea I*, apărută în 1881. Răstimpul dintre cele două creații nu a rămas static; presupune o evoluare, în sensul unei îmbogățiri și din alte surse, contribuind la gestarea și la realizarea celei din urmă. De aceea, privtie comparativ, cosmogoniile din *Rugăciunea unui Dac* și din *Scrisoarea I* prezintă diferențe. Cea din *Scrisoarea I* deschide orizonturi mai largi, e mai amplă în idei și în termeni specifici, este mai independentă față de cosmogonia din imnul vedic și se apropie mai mult de cea a Kabbalei. Unele idei sînt comune ambelor cosmogonii, vădind o eventuală înrudire, sau se pot afla și în alte surse, dar sînt idei și termeni care aparțin numai Kabbalei. Călinescu intuise asemenea elemente, aplicîndu-le chiar la interpretarea *Luceafărului*. Urmîndu-i, oarecum sugestia, le vedem prezente și în cosmogonia din *Scrisoarea I*. Transfigurate în sinteze și expresii poetice, aceste elemente sînt departe de a-l prezenta pe Eminescu în postura unui kabbalist, după cum, sub pretextul izvorului din *Rig-Veda*, el nu poate fi considerat nici ca «guru» indian. Este însă normal să-l vedem ca om de cultură, care a asimilat, indiferent pe ce cale, dar cu destulă evidență — credem noi — și din Kabbală, elemente ce i-au folosit la elaborarea cosmogoniei din *Scrisoarea I*. În laboratorul intim al acestui act poetic avem, totodată, și posibilitatea de a înțelege și admira conformația și potențele geniului eminescian.

(Text prescurtat al comunicării *Cosmogonia lui Eminescu din «Scrisoarea I» și «Kabbala»*, susținută la sesiunea din 22 decembrie 1983).

Zevin RUSU

PROFIL CONTEMPORAN

JOCUL MĂȘTILOR ÎN DRAMATURGIA LUI D. R. POPESCU

Creația dramatică a lui D. R. Popescu continuă într-un mod propriu drama psihologică și de idei românească. În același timp, prin problematica abordată, ea dobîndește valențele larg generalizatoare ale teatrului contemporan, pe ale cărui coordonate se înscrie. În piesele sale, autorul nu se arată interesat atît de epica pură, cît de semnificația dramatică a evenimențialului. Originalitatea inconfundabilă a dramaturgiei sale provine mai ales din teatralitatea ei.

Sursa profundă a teatralității în opera lui D. R. Popescu o constituie polemica, evidentă în lucrările sale, împotriva clișeului, a piesei «bine făcute», de o simbolistică facilă. Abstractizarea și interiorizarea conflictului sînt în cea mai mare măsură urmarea firească a modernizării și rafinării tehnicii dramatice propriu-zise. Pluridimensionalitatea și spațialitatea, care îi deosebesc radical scrierile de «teatrul de lectură», provin din maniera proprie de structurare a coordonatelor universului său dramatic și din viziunea și modalitățile concrete de construcție a personajelor.

În teatrul scriitorului, spațiul specific este cel limitat, închis. Cadrul scenic materializează condiția personajelor claustrate în labirint (prizonierat al eului în sine însuși sau în istorie/timp). În general lipsit de repere concrete și fără să aibă propriu-zis funcția de localizare, spațiul capătă valoare psihologic caracterizantă. El delimitează individul în raport cu ceilalți (bîlciul, în *Acești îngeri triști)* sau sugerează existența rigidă, de mecanism, a umanității fără viitor («încăperea circulară», *Luminile paradisului)*, tragismul destinelor anonime, închise în umilința propriei condiții (spălătorie la subsol : *Visul sau Damen-vals).*

Ca univers și loc de desfășurare a confruntărilor în conștiință, spațiul scenic este conturat sumar. Interiorizarea lui prin simplitatea liniilor este subliniată cu efecte speciale : ecleraj, care marchează, prin alternanța lumină/întuneric, ritmul psihologic *(«Luminile se sting sau se aprind ciudat, ca într-o coborîre în interior. Moment de liniște. Un fel de stop-cadru cinematografic»). (Pisica în noaptea Anului nou),* sau jocuri de sunet și imagine : *«În fundul scenei a apărut un ins îmbrăcat ca un balerin, în negru. Cîntă la pian, Silvia, fără să-și schimbe ținuta, deci cu vîrsta de acum, intră în amintirile ei. Vocalize». (Acești îngeri triști).*

Abstractizarea și generalizarea universului dramatic ca spațiu mitic sînt rezultatul renunțării la orice coordonate exterioare *(Muntele),* sau al schematizării pînă la convenționalitatea simbolică *(«O casă la marginea unei păduri de brad. În zare, munți». Sau : «Un luminiș într-o pădure. Un izvor. Munți în depărtare»,* în *Baladă pentru nouă cerbi).*

Distinct și situat la antipodul spațiului lăuntric, cel pe care l-am numi *de atmosferă* — întrucît nu reprezintă o exteriorizare a lumii dinlăuntru — se constituie într-un cadru predilect pentru umanitatea în derivă. El este invadat de obiecte care materializează semnificațiile pieselor lui D. R. Popescu. Acumularea lucrurilor *(Lapte de pasăre),* proliferarea lor pînă la sufocarea individului *(Visul sau Damen-vals)* sugerează închiderea totală, lipsa de perspectivă a existenței mărunte micburgheze (ca în cazul Emiliei), sau universul ratării. *(«regatul de rufe»,* ca anulare a propriei împliniri prin dăruirea totală față de ceilalți (Silvia).

Asocierea bizară de obiecte eteroclite definește un spațiu paradoxal, specific umanității în plină dezagregare spirituală și pentru care existența este deviată de la orice sens sau scop concret și lipsită de vreun principiu ordonator. Realul,

cadru al jocului psihologic, dobîndește aspectul fantastic de teatral, de recuzită : *«Interiorul unui conac vechi, un fel de fost cîndva poate castel, aflat acum în paragină. O cameră spațioasă. În spate, în mijloc, două uși masive, înnegrite de vreme, evident închise. Cîteva scînduri bătute peste ele indică cert că n-au mai fost folosite de ani. În dreapta, spate, o ușă ce dă în bucătărie. Lateral, stînga și în față, o ușă ce dă afară. În mijloc, o fîntînă acoperită cu o tăblie de masă rotundă ; slujește drept masă. Două scaune în jurul ei. Un pat, în stînga, lîngă care se află o tîrnă de paie. Șapte manechine de lemn, fără cap, fără haine, în spate, în fața ușilor mari și închise ; unul dintre manechine poartă totuși pe cap un joben negru și scofîlcit» (Pădure cu pupeze).*

Concretizare a absurdului, carnavalescul care își pune amprenta asupra acestui univers scenic devine tragic-grotesc. Omul este captiv în lume, izolat chiar în mijlocul ei : «SERVA : *Nu e nimeni... Pupezele cîntă în pădure... La vechiul nostru castel n-are cum să ajungă nimeni, sîntem izolate de lume, sîntem în mijlocul pădurii.* BABA : *Dar pădurea e o lume, draga mea» (Pădure cu pupeze).* El este propriul său prizonier, un ostatic al obiectelor : *«Casa asta e ca o închisoare, ca un coșmar»*, spune Baba din *Pădure cu pupeze.*

O altă coordonată majoră a irealității dramatice (univers poetic sau real-paradoxal) din teatrul lui D. R. Popescu o reprezintă timpul. Subordonat spațiului, în piesele-«anchetă» el abolește viitorul. Ca și în tragediile antice, timpul se înscrie aici riguros pe două axe-: trecutul (vreme a vinovăției) și prezentul (moment al ispășirii). În universul fantastic al absurdului *(Pădure cu pupeze)*, timpul este o prezență inexorabilă, continuă și mută («Personajul cu ceas»), care sugerează precaritatea condiției umane aflate sub permanenta amenințare a morții. În ipostaza afectivă și emoțională, timpul înseamnă reîntoarcere și împlinire în același spațiu-timp al iubirii : *«Cei doi se privesc uluiți, neînțelegînd ce s-a-ntîmplat cu Horia și cu ei, muți. Ceasul bate violent» / «Pendula din perete bate mai violent, timpul dintre ei vibrează în aceste bătăi.» (F.M.S.M.L.O. sau Horia sau Lapte de pasăre).* Timpul circular pe care se axează structura ciclică la nivelul actelor *(Pisica în noaptea Anului Nou)* și al motivelor *(Cezar, măscăriciul piraților, Balconul sau Clătite cu urdă și cu mărar)* simbolizează faptul că existența nu este decît o reîntoarcere absurdă și fără ieșire.

Lipsite de conflict exterior și constituind mai curînd profunde dezbateri etice sau demonstrații dramatice riguroase ale unei idei, piesele lui D. R. Popescu pun în ecuație mereu aceiași termeni. Generalizînd, umanitatea este, în dramaturgia sa, reductibilă la cîteva ipostaze fundamentale care ilustrează ambiguitatea, relativitatea psihologicului confruntat cu sine însuși și cu timpul : falsul vinovat, «trădătorul», nebunul-raisonneur, înțeleptul și nebunul, tatăl și fiul (ca repere extreme ale unei deveniri). Eroii aparțin unei lumi lipsite de omenie, care își ascunde cu strășnicie adevărata identitate. Procesul lor psihologic definitoriu este jocul dintre *a fi* și *a părea*, construirea unei personalități false, demistificată de ceilalți. Deveniți simple măști, ca pure construcții spirituale, ei nuanțează în accepție modernă ideea de teatralitate, în opoziție cu eroii clasici, structuri psihice ușor calificabile prin coerență și unitate.

În piesele «anchetă» *(Pisica în noaptea Anului Nou, Pasărea Shakespeare, O pasăre dintr-o altă zi)*, masca are semnificații etice : nici unul dintre personaje nu este ce pare a fi, nu este el însuși (nici nu poate fi identificat cu cel care se crede el a fi). Toți fiind vinovați, nimeni nu are dreptul să acuze. În acest context, măștile sînt interschimbabile. Acuzatul devine acuzator, vinovații se revelează a fi fost victime.

Jocul psihologic între mistificare (mască)/demistificare (esență) este sugestiv ilustrat în *Pisica în noaptea Anului Nou.* Măștile sînt îndepărtate de către ceilalți, care se convertesc astfel, într-un mod propriu, în asasini morali. Demascarea (lui Elizeu ca trădător adaptabil ; a tatălui ca victimă și vinovat fără pată ; a carieristului și ticălosiei lui Aurel) capătă valoarea simbolică a morții. Nemaiavînd ce ascunde și nici ce să apere, în condițiile în care trecutul îi este descoperit, individul (Elizeu) nu mai poate fi același nici pentru sine, nici pentru ceilalți. Sinuciderea este reflexul anulării imaginii sale «sociale» și înlocuirii ei cu realitatea psihologică respingătoare. Moartea lui Tudor (actul II) reprezintă un dublu asasinat moral (în conștiința lui Aurel, care îi ucide adevărata personalitate, punîndu-i

o mască falsă, şi în propria sa conştiinţă, silită să accepte masca pentru a salva în continuare aparenţele). În «moartea» sa, provocată de demascarea de către fraţi şi desolidarizarea de el a mamei (actul III), Aurel încearcă să-i tirască după sine pe ceilalţi. Prin crima la care îi face pe toţi complici, el îşi ascunde — asemenea pisicii — mizeria conştiinţei încătuşate de propria-i nimicnicie.

În parabola de esenţă mitică *(Baladă pentru nouă cerbi)*, masca apare în ipostaza sa folclorică. Prin concretizarea metaforei dramatice în sensul teatrului popular (ca metamorfoză), masca grotescă marchează reîntoarcerea, frecventă în dramaturgia contemporană, la sursele originare ale teatralităţii.

Pădure cu pupeze ilustrează o altă faţetă, nu mai puţin actuală, a măştii groteşti, în spiritul teatrului absurdului. Prin structură, ca şi prin construcţia personajelor, piesa reprezintă un experiment dramatic aparent integrabil în limitele genului. Umanitatea, care constituie obiectul ei, este abstractă. Ea se reduce la termenii ultimi, generalizanţi : Baba şi Serva, inseparabile ca tandem stăpîn — servitor (avînd probabil drept model perechea Lucky—Pozzo), iar Insul, Mirele şi Miresele, simbol global al lumii exterioare opune absurdului existenţei izolate pe cel al unei societăţi detractate. În universul dominat de absurd, grotescul nu se poate disocia de ludic, viaţa însăşi însemnînd joc şi travesti. Desfăşurată în cadrul *Pădurii cu pupeze*, existenţa nu înregistrează însă lipsa totală a finalităţii din teatrul absurdului şi nici desăvîrşita absenţă a reperelor ce confruntă omul cu timpul său. Apartenenţa piesei la dramaturgia absurdului ne apare astfel pur formală. În profunzime, drama se înscrie pe coordonatele specifice creaţiei scriitorului. Din această perspectivă, Baba reprezintă spaţiul psihologic neliniştit al conştiinţei culpabile, care încearcă să-şi acopere vina prin joc (jocul de-a nebunia senilă, de-a Serva şi vinovata de crime imaginare). Mijlocul ei de a se ascunde de sine şi de ceilalţi îl reprezintă travestiul. Scos din contextul comediei facile, al quiproquo-ului şi vodevilului, travestiul dobîndeşte valori specifice. El constituie suportul unei personalităţi. Îndepărtarea lui trădează vidul sufletesc şi inversează relaţiile interumane. Evoluţia Servei reia ca punct de plecare situaţia dramatică din piesa lui Jean Genet, *Les Bonnes (Slujnicele)*. În cazul ei, travestiul înseamnă preluarea forţei şi chiar a destinului Babei (ca şi Baba, reuşeşte să-l domine pe Ins şi să dobîndească puterea acestuia, dar moare tocmai pentru că devine stăpînă a castelului). Baba şi Serva sînt prinse, ca în tragedia clasică, într-un ciclu al crimei şi al ispăşirii care naşte crima. Întreaga existenţă în acest univers pare a fi reductibilă la asasinat. Omorul cu o anumită finalitate (lupta pentru putere în cazul Babei şi Servei) are ca pandant crima gratuită (Mirele şi Miresele). Aceştia din urmă sînt metafora unei lumi răsturnate, în care perechea fertilă se transformă în grupul ucigaş. Cuplul iniţial se dizolvă (Mirele este însoţit de Mirese), dragostea este degradată (Insul şi Baba), celei firesti refuzîndu-i-se împlinirea (Insul şi Serva).

În teatrul lui D. R. Popescu, grotescul se mai manifestă şi prin masca stilizată. Ea conturează profilul umanităţii limitate la resort. Ca mecanism, individul exponent al ei îşi reprimă omenescul reducînd la absurd, prin absolutizare, adevărul, sensul existenţei şi al iubirii (Stih şi Rop, în *Luminile paradisului)*. Umanitatea însăşi se alienează (reprezentanţii ei sînt transformaţi în porci), trădîndu-şi conştiinţa (Insul, prin supunere ; Rop, prin fetişizarea ştiinţei ; Fata, prin limitarea afectivităţii la iubirea efemeră, carnală) sau integrîndu-se pînă la disoluţia personalităţii în psihologia de grup (chelnerii, în *Dirijorul)* ori neutralizînd individualitatea (Nan, din *Dirijorul)*. Destinul este circular, existenţa are numai început şi sfîrşit, nu cunoaşte evoluţie *(Luminile paradisului)*. Istoria se scrie pe măsură ce se desfăşoară (v. caietul lui Nan).

Dacă masca grotescă şi cea psihologică, mijloc de înşelare a celorlalţi, ating tragicul, masca-formă de automistificare este expresia cea mai profundă a acestuia *(Visul sau Damen-vals)*. În spaţiul închis al unei vieţi terne, ea încearcă fără succes să ascundă eşecul existenţial al eroinei. Căderea măştii este aici rezultatul integral al unei mişcări interioare, spontane, de autoapărare în faţa adevărului dureros, al oscilaţiei disperate între speranţă (falsul echilibru dat de ideea că totuşi pămîntul este o planetă a vieţii, iluzia salvării prin moartea eliberatoare a Melaniei) şi realitate (planeta vieţii este şi/sau, în primul rînd, un spaţiu al minciunii, autodisimularea nu poate fi totală, din cauza conştiinţei acute a ratării şi a spaimei de singurătate, pînă la urmă sufocantă).

Tehnica măștilor nu se limitează la D. R. Popescu doar la sublinierea opoziției dintre aparență și esență. Masca nu este amorfă, ci modelabilă, pentru că ea nu acoperă întotdeauna un univers psihologic univoc. *În Cezar, măscăriciul piraților sau Capcana sau Cine îndrăznește să verifice dacă împăratul are chelie falsă* dimpotrivă, ea este extrem de mobilă, metamorfozele sale evidențiind pluralitatea eului și dinamica relațiilor cu lumea exterioară. Aici, aceeași realitate psihologică (ideea de dictator) cunoaște măști diferite, nu alese deliberat pentru mistificare, ci impuse din afară, de o forță supraordonată eroilor. Pe lîngă semnificația sa individuală concretă, personajul capătă valoare generalizatoare, ca exponent al condiției umane. Această extensiune a sensurilor este evidentă în evoluția ipostazelor lui Cezar. El este mai întîi Primul Ins. Neindividualizat ca persoană, se distinge de ceilalți prin perspectiva sa asupra lor : detașare abstractă de uman, ideea dominației tuturor, cinică luciditate. *«Actor-filozof»*, are libertatea — interzisă celorlalți — de a spune adevărul și capacitatea de a demitiza raporturile normale : mecanismul puterii *(«Eu am harul, de la zei, desigur, să transform oamenii în porci»* — în vol. *Acești îngeri triști*, p. 185) ; sensul alienant al istoriei marcat de dominația mediocrității invincibile și de arbitrariul crimei politice ; conștiința tragică a încătușării în limitele destinului istoric : *«Sînt o paiață, pentru voi, ca Piele... O paiață în mîna destinului»* (ibidem., p. 188). Acum se deosebește de ceilalți prin hotărîrea de a-și înfrunta propriul destin. Ca *actor-poet*, Cezar revelează pe deplin sensul demersului său interior : accesul la coroană, depășirea omenescului și autocondamnarea la divinizare *(«Idiotule, dar nu înțelegi că eu vreau să fiu mai presus de un om ? Să frîng starea de om, să mă înalț mai sus decît această stare de om ?» (ibidem*, p. 206). *Actorul-dictator* este cel care părăsește poezia pentru a-și împlini destinul, de fapt pentru a ajunge ceea ce este inevitabil : încarcerat în propria-i devenire.

În acest context, gradația interioară este realizată prin încadrarea măștii în formula teatrului în teatru. Aceasta constituie o modalitate de accentuare a spectacolului, care susține întreg eșafodajul metaforic al piesei și conferă semnificații deosebite jocului măștilor. Afirmarea adevărului este posibilă ca joc și face din erou (Cezar) măscăriciul în sensul bufonului shakespearian : *«Sînt singurul om liber de pe corabia asta, eu, Cezar, căci singurul pot să spun adevărul !»* (p. 184). Echivocul dintre mască și figura reală sugerează jocul istoriei. Adevărul poate fi afirmat doar prin mască (forma sa transfigurată) : ceea ce este fals în planul convențional devine adevăr în cel de substanță. Actorul este poetul propriului rol. Aceasta presupune o dublă proiecție asupra eului (cel care își «regizează destinul» ; Cezar măscăriciul, și acela care îl «interpretează», trăiește exterior ; Căpitanul). Intrînd în viața concretă, Cezar nu mai este poet și deci nu mai poate exista sub înfățișarea veche. Căpitanul, noul nebun, devine Cezar. Materializarea se schimbă, dar ideea de Cezar (dictator) se menține, istoria selectînd mediocritatea.

O categorie de personaje aparte în galeria vastă de tipuri din opera dramatică a lui D. R. Popescu o reprezintă *nebunul*, masca poate cea mai accentuat tragică. Singur sau în tandem, el este personajul care acuză, unicul normal într-o lume răsturnată. *Nebunul* este cel care afirmă adevărul în condițiile unei umanități decăzute (Cezar), răstoarnă vechile raporturi dintre personaje, subliniindu-le anormalitatea *(Nichifor*, din *Pasărea Shakespeare)*, proclamă cu un cinism grotesc supremația falsului, propria sa apartenență la aceasta (Cășină și Băsat, în *Balconul)* sau constituie, paralel cu linia principală a conflictului dramatic, o alta, care ilustrează o lume trecută, perimată, dar omenească, singura normală (Octavia și Veturia, din *Pisica în noaptea Anului Nou)*.

Prin adevărul psihologic al imaginilor scenice alese, ca și prin puterea de sugestie, dramaturgia lui D. R. Popescu nu oferă o morală rigidă, modele sau răspunsuri ferme. Dimpotrivă, piesele sale nu sînt decît formulări ale unor întrebări de acută actualitate pentru condiția umană și ale căror răspunsuri constituie semnificația textului.

Andreea VLĂDESCU-LUPU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

SOLITARUL SABATO

Spre deosebire de mulți dintre scriitorii latino-americani, nici la Borges, nici la Cortazar sau Sabato enigmaticul nu provine din recuperarea exoticului, din precipitata pulsație anonimă a magmei populare.

La Borges, mandarinul mitomaniei metatextuale, oniricul se construiește creator prin memoria fantezistă și în alchimia calculată a unei infinite biblioteci imaginare, rezid inefabil și impuls regenerator al livrescului. Visul ca impuls, metaforă și cod este al treziei hiperlucide, cu misterioasele ei lacune și extensii. *«Pentru un european lumea este un cosmos ; pentru un argentinean, un haos»*, spune Borges, iar opera sa organizează tainicul haos al coincidențelor și rupturii într-un cosmos creator al artei care nu ignoră, ci doar sublimează o perpetuă *căutare* umană, tainică, tenace, translînd visul în cotidianul rebel și artificiul în plină problematică sufletească.

Cortazar invocă stăruitor omul, interioritatea sa miraculoasă nicidecum senzaționalul pitoresc și hipnoza sacralizantă a evanescenței. Multiplicarea adesea ironică a perspectivei, tragismul absurdului diurn, misterul fermentînd sub crusta rutinei reiterează acut interogația omului exilat în singurătate, uneori chiar în perplexitate, dar stimulat de bucuriile hazardului, de vitalitatea proteică a surprizelor existenței. Spre deosebire de atîția scriitori ai exilului latino-american, Cortazar refuză pesimismul evazionist al fabulosului nostalgic, orizontul ancestralității, ca și sumarele încolonări justițiare și retorice. Referindu-se, într-un memorabil eseu despre *exil și literatură*, la nevoia de a depăși negativismul *«genocidului cultural»* promovat de atîtea dictaturi latino-americane, Cortazar cheamă la transformarea revoltei în creație, singurul durabil și demn răspuns al artistului, *«maniera specifică»* în care *«își joacă jocul într-un spațiu dominat de analogie, asociații libere, ritmuri semnificante și de tendința de-a se exprima prin sau pornind de la intuiții și emfază»*. Reamintind necesitatea de a recuceri acele *«forțe interioare»* (inclusiv — umorul) care să redea scriitorului coerența și încrederea, îndemnul lui Cortazar refuză falsul frustării și al frazeologiei pamfletare: *«exilul și tristețea trebuie ținute într-o mînă, iar cu cealaltă mînă să căutăm umorul ; el ne va ajuta să neutralizăm nostalgia și disperarea»*). A te defini (împotriva previzibilului) a refuza lacrimogena *«etichetă romantică»*, la fel ca și jurnalismul exasperării, înseamnă, în definitiv, pentru scriitori : *«să ne descoperim în fața teribilei oglinzi care este singurătatea într-un hotel străin și acolo, fără scuza facilă a localismului și a lipsei de termeni de comparație, să încercăm să ne vedem așa cum sîntem»*.

Este semnificativ, pe de altă parte că emblematica figură a Dictatorului — cînd hiperbolizat, ca încarnare supra și subumană a Diavolului, cînd umanizat ca patologie a solitudinii — care tutelează constant o mare parte din actuala literatură latino-americană, aproape lipsește din creația scriitorilor argentinieni de anvergură, poate și pentru că transferă printr-un facil maniheism dramatismul și responsabilitățile individului într-o exterioară încarnare a obscurelor pulsații gregare. Aflat într-o mereu neliniștitoare intimitate cu literatura, fără ca prin aceasta să abdice de la necesara angajare civică, dimpotrivă, artistul autentic sesizează subterfugiile aparent *«scandaloase»*, care amenință adevărata sa profundă *«angajare»* în artă.

Ernesto Sabato nu s-a exilat din Argentina dictaturii cazone pentru a se improviza, din depărtare, combatant și clar-văzător. Mefient față de zgomotoasele confuzii combative pe care le promovează destui dintre confrații săi (și cu care, de altfel, polemizează drastic în ultimul său roman) Sabato se prezintă, ca *«persoană militantă»*, în Argentina acestei epoci de spaimă și teroare, în înduioșătoarea calitate de președinte al *«Comitetului bunicelor pentru recuperarea copiilor dispăruți»*. Sînt *«mai mulți de o sută»* precizează scriitorul, dintre cei o mie sau două mii de prizonieri politici rămași în viață, ca să nu amintim zecile de mii de dispăruți fără urmă...

Dar Sabato refuză și „bizantinismul' estetizant al „tehnicii" literare, instaurată ca zeitate a refugiului elitar și excesul „ludic" al formelor neapărat șocante. În acest sens, prin *substanța* operei și prin obsesia *conținutului*, Sabato se separă net de Borges și, uneori, chiar de Cortazar, stăruind asupra aspirației spre absolut a literaturii, care ar fi să «eternizeze», să dea sens «căutării umane» *(«o iubire, un act de eroism, un extaz»)* ca promisiune a singurului «miracol» posibil...

Felul cum vede Argentina nu contrazice felul cum înțelege literatura și rolul scriitorului. Iată o exactă viziune asupra țării sale : *«Puține țări vor fi existînd în lume în care să se fi petrecut, într-un timp atît de scurt, atît de multe substituiri de valori și ierarhii, și, odată cu ele, o atît de mereu repetată stare de tranzitoriu și nostalgie. Mai întîi au fost conchistadorii care au lichidat un mod de viață băștinaș, visînd în același timp la pămîntul lor îndepărtat ; apoi, indigenii care și-au pierdut propriul sens de viață și au visat la libertatea pierdută ; mai tîrziu, locuitorii din pampas, înstrăinați din condiția lor de către imigranții agricultori ; simultan acestora, bătrînii patriarhi creoli, care au trăit înlocuirea vechilor valori morale, de generozitate și prietenie, de către o civilizație materialistă și neîndurătoare ; și, în sfîrșit, noii imigranți, care și-au abandonat voluntar modul de viață pentru a visa și ei la pămîntul străbunilor, abandonați pentru totdeauna în acest continent necunoscut»*.

Sînt opinii care apar nu doar în publicistica scriitorului. *«N-aveți decît să citiți articolul lui Asturias»*, comentează un personaj al lui Sabato care este Sabato însuși în ultimul său roman *Abaddon el exterminador*... *«El pretinde că noi nu sîntem reprezentativi pentru America Latină. Un critic a spus aproape același lucru în Statele Unite : că n-avem literatură națională. Evident, deoarece culoarea locală nu este atît de marcată la noi, acest gen de cenzori nu știu la ce să aîndească ; în fond, ei vor un cadru pitoresc pentru a ne acorda un certificat de bună conduită. Pentru acești etnologi, un negru într-o plantație de banane este real, pe cînd un licean care își rumegă solitudinea într-o piață din Buenos Aires nu este decît o anemică entelechie. Ei numesc realism acest tip de superficialitate»*.

Solitarul Sabato nu este un artist indiferent la furtunile sociale, nici la furtunoasa solitudine nefericită a semenilor săi ; dar, ca toți artiștii fideli omului prin fidelitatea față de artă, adică față de adevărul binefăcător al frumuseții creatoare, nu acceptă confuzele transgresări de criterii și responsabilități .

Sabato, cel care a primit nu doar importante recunoașteri literare, ci și o mulțime de amenințări cu moartea, declară că nu părăsește Argentina pentru că nu toți cei 27 milioane de argentinieni pot părăsi țara, deci nici el, scriitorul, n-are dreptul s-o facă *(Le Nouvel observateur*, 3—9 iunie 1983). Dar, în aceeași scurtă convorbire, la sosirea la Paris, întrebat asupra părinților său spirituali, Kafka și Van Gogh, afirmă : *«Romanelor lui Kafka nu le pasă de realism, nu narează grevele feroviarilor din Praga. Ceea ce nu le împiedică să rămînă una dintre mărturiile cele mai profunde care există asupra lumii contemporane. Ele ne-au dat ceea ce Sartre a numit totalitatea concretă a omului...»*. *Totalitatea concretă* a omului, în raport cu realitatea existenței sale individuale și profunde... de la aceasta trebuie, probabil, pornit cînd se vorbește de opera lui Sabato.

Nota preliminară a romanului *Printre eroi și morminte* reproduce ca text-reper un fragment dintr-un articol de ziar, 28 iunie 1955, Buenos-Aires, referitor la tragedia în jurul căreia va pivota, de altfel, fără s-o enunțe (anunțe) traseul romanesc : uciderea lui Fernando Vidal de către fiica sa, Alejandra, în vila vechii familii argentiniene, pe care o incendiază, apoi, sinucigîndu-se, eroina. Iar prima pagină din *Îngerul tenebrelor*, ultimul roman al lui Sabato (anunțat de autor a fi și cel din urmă...) menționează : *«Despre unele evenimente survenite în orașul Buenos Aires la începutul anului 1973»*.

Doar simple impulsuri narative par aceste evenimente, cu deloc simple articulări într-o creație care turbionează dramatic în adîncimile «indivizibilului», în faliile subteranului dislocat, din care «aparența» faptelor ridică o materialitate metalică, de o concretețe rigidă, absolută. În preliminarii și consecințe persistă, însă, avalanșa umbrelor amenințătoare, mișunînd în culise macabre ca într-o cețoasă irealitate, dominată de fantasma friguroasă a singurătății. Dilatatul gol nocturn al zădărniciei. Rana unui cer anulat, crisparea malefică a disperării agresive. Acel blestem criptic și iremediabil coborît peste lume, pentru a «produce»... evenimente bune pentru teleradio și jurnale.

Faptele vizibile sînt oarecum anodine în cruzimea banalității lor spectaculoase, de un aspru laconism. «Modelul» lor rămîne chiar relatarea unei crime senzaționale sau știrile privind torturarea unor luptători de guerilă, din rubrica cotidienelor de mare tiraj. Adevărata «față» se revelă, însă, doar prin multiplicarea interiorității și tranzitoriului, în fluide și stranii oglinzi smolite, încrucișîndu-și grotesc carnavalul de măști ale ororii. Aleatoriul existenței ține de superficia îme-

diatului haotic ; semnificația aparține însă unei nedeterminări scrupulos codificate ecuație mereu extensibilă, sporindu-și perpetuu necunoscutele.

«Cu doi ani înaintea evenimentelor de la Barracas, într-o simbătă din luna mai 1953, un tînăr înalt și ușor încovoiat se plimba pe una din aleile parcului Lezuma...», aceasta este fraza care deschide romanul *Printre eroi și morminte*. Cu doi ani înainte ca în Villa Devoto pe care o ocupa sub nume de împrumut să se descopere *Darea de seamă despre orbi* pe care Fernando Vidal o încheiase, se pare, chiar în noaptea morții (manuscris ce ar oferi, susțineau gazetele, *«o explicație»* pentru definitiv inexplicabila tragedie în care, după ce și-a omorît tatăl, *«Alejandra nu s-a sinucis cu unul dintre cele două gloanțe care mai rămîneau în pistol, preferînd să-și dea foc»*), cu doi ani, deci, înaintea acelei sinistre și poate izbăvitoare *arderi de tot «care a zguduit orașul Buenos Aires»* începe, așadar, *de fapt* «evenimentul» ale cărui «probabilități» doar le s(t)imulează și le «caută» romanul Alejandrei.

Cei doi ani redimensionează altfel timpul, pentru că, așa cum ne spune Bruno, confesorul tînărului și amicul Alejandrei (dar și un fel de «antecedent» al autorului însuși, «dublură» parțială, prezumtivă, chiar și un fel de vag, ezitant purtător de cuvînt al romancierului) era vorba, în realitate, de *«o perioadă imensă»* pentru că *«nu se măsura în luni și nici măcar în ani, ci, așa cum se întîmplă cu cei asemenea lui, prin catastrofe spirituale, prin zile pline de o singurătate absolută și de-o tristețe de nedescris, zile ce se lungesc și se deformează asemenea unor fantasme întunecate pe pereții timpului»*.

Așa să arate, oare, fascinanta utopie trăită a «iubirii» ?... *Dragonul și prințesa*, se intitulează patetica uvertură amoroasă a romanului, în care dragostea nu este altfel decît lumea în care își înalță marile vrejuri de flăcări : clepsidră tiranică a unei clipe cît nemurirea : o picătură doar din sîngele negru al timpului, minusculă-uriașă, cît globul întreg, densificînd spaima și visul, cruzimea și pustiul, vulnerabilitatea și întunericul și neputința, ardoarea, nimicirea, plăcerea barbară, puerilă, ca și gingașa îndurerare fraternă. *«Lucrul cel mai ciudat era că el iubea monstrul acela nelămurit : zmeu-prințesă, trandafir-noroi, fetiță-liliac. O iubea chiar pe ființa aceea castă, fierbinte și poate coruptă ce se vîrcolea alături de el, lîngă trupul lui, agitată de cine știe ce coșmaruri îngrozitoare [...] strigîndu-l s-o ajute [...] dintr-o lume pustie și încețoșată»*. Dar Bruno (*«un contemplativ, un abulic»* spune Alejandra despre cel care, probabil, *«scrie»*, dar *«nu va publica niciodată»*), Bruno și nu tînărul Martin, va «descrie» sfîșietoarea expiere, rana sîngerîndă a iubirii otrăvindu-și propriul izvor de speranță și purificare: *«una dintre tragicele neputințe ale spiritului, dar și una dintre subtilitățile lui cele mai adînci, era imposibilitatea lui de a se manifesta altfel decît prin trup»*.

Omul rămîne adevăratul mister al existenței. În om se află, de fapt, și potențialul Dictator și îndrăgostitul adolescentin și Orbul torționar și enigma amforei pătimașe și orbirea sclaviei gregare. Nu «mitul» pios, nici mitologizarea grandios-umilă, ci rațiunea, sufletul și himera omului propun adevăratul mister, răsucindu-și incandescențele în cotastrofele și măreția cotidiană. *«Ce misterioasă e lumea !»* spune Alejandra. *«Numai oamenii superficiali nu-și dau seama de asta. Vorbește cu paznicul din colț, și după ce-i cîștigi încrederea o să descoperi că și el e un mister....»*.

Oricît de tenebroase, halucinantele strategii ale Sectei Orbilor caricaturizează mecanic și grotesc doar subterfugiile, poncifele adevăratei enigme, de ale cărei reziduri se folosesc pentru morbida carnavalizare demențială a existenței, pentru ritualizarea externă a confuziei ; oroarea față de adevărata enigmă a omenescului, virtualitate a libertății, a visului și a iubirii congelează fasta dinamică a vieții într-un sinistru cîmp de operațiuni abuzive, dominat din culisele unei puteri ce se vrea absolută, totalitară, definitiv «separată» (prin privilegiile secrete ale unor decizii omnipotente, care doar astfel, prin arbitrariul calculat al terorii, par misterioase, inaccesibile, înspăimîntătoare). Oarba opresiune dirijată are în vedere o colectivitate masificată, într-un unic trup enorm și supus, care «vede», însă, totul, fără a accede la sursa ascunsă care i-a deformat și degradat clipa ; un trup «global», inert, căruia nu i-a rămas, probabil, altă șansă de solidarizare decît mimetica, altfel codificată, transmițîndu-și semnele bineînțelese, «semne» doar, ale unui alfabet surdo-mut colectiv al revoltei surde, al apatiei înveninate, al muțeniei îndîrjite, amînînd declanșarea.

Despre altă metaforă a focului și despre o cu totul altă «orbire» decît cea scrutată de Canetti este vorba la Sabato. Cel ce «orbește» în refugiul său tot mai rupt de lume, construindu-și un turn opac al coșmarului, pe care îl și incendiază într-un soi de ultim act de ruptură și ranchiună, apare ca un biet diletant cabotin. Un cerebralizat, carbonizat, obsesiv refuz al vieții. Scheletul infirm și activ al izolării etanșe. Solitară combustie uscată, nesimțire paroxistică, isterizată, explodîndu-și, în cele din urmă, blestemul frustrării, al rătăcirii oarbe în Rebeliunea bibliotecii ce se «sinucide» pentru a-și omorî credinciosul fanatic, trădătorul și, de fapt, pervertitorul smintit al luminii pe care o promiteau cărțile.

Între «orbirea» eroului lui Canetti și Secta Orbilor, care apare în coșmarul eroului lui Sabato, este diferența între individualismul atroce, exasperîndu-și infirmitatea și forța obscură a masificării și depersonalizării ; poate, într-un anume sens, diferența dintre instinctul agresiv al insului zăvorît în propriul demon (astfel și marginalizat) și agresivitatea automatizată, impersonală a crimei mecanice, de serie. Konrad Lorenz (în cartea sa *Agresiunea, o istorie naturală a răului)* arăta, încă acum 20 ani : *«Dacă umanitatea a supraviețuit totuși, ea n-a izbutit niciodată să se asigure contra pericolului autodistrugerii. Responsabilitatea morală și repulsia de a ucide au crescut, fără îndoială, dar ușurința de a executa un omor și impunitatea emoțională au crescut în aceeași măsură».*

Una din multele somații care revin în *Îngerul tenebrelor* și față de care Sabato stăruie într-o patetică disculpare, fără a se ști, totuși, vreodată, într-altfel vinovat decît de a fi optat pentru o singură «angajare» deplină, cea artistică, privește și simbolistica «Sectei» din romanul *Printre eroi și morminte...* Ce să le explice interogatorilor care-i asaltează conștiința și subconștientul ? Că *«există realități ce nu se pot exprima decît prin simboluri inexplicabile, la fel cum omul adormit ignoră semnificația coșmarelor sale ?»* Și totuși... în romanul Alejandrei se poate descoperi un pasaj care oferă o sugestie, poate tocmai cea care întărîtă ostilitatea numeroșilor «adversari» care hăituiesc autorul romanului-eseu-pledoarie care este *Abaddón exterminatorul.* Se spune la un moment dat în *Printre eroi și morminte : «dificultățile pe care un văzător le poate întîlni în explorarea acestui univers, nu pot fi diferite de cele pe care un spion englez le-ar fi putut întîlni în timpul războiului în sistematicul dar plin de fisuri și de uri regim hitlerist».* *Secta* poate fi înțeleasă și ca simbol al regimului totalitar, iar potențialul malefic, pe care își construiește premizele tenebroasei utopii a terorii, se află, virtual, în somnolența egoistă și năucă a oricui ; pulsație fulgurantă, doar, adesea ; patologică infirmitate, nu de puține ori, așteptînd să fie activizată, manipulată, încolonată în cazonele valorificări birocratice ale cruzimii și aservirii, ale duplicității, ale indiferenței abrutizante.

Îngerul tenebrelor pare o postfață-mărturie pentru romanul anterior, cronica discontinuă a unei angoase, care reunește, într-un solidar purgatoriu al complicității, inocenței și jertfei, fantasmele creației cu fantomele realului. Confruntînd autorul cu tema-obsesie a operei, acest «jurnal« fragmentar al suspiciunii generalizate, al interogatoriului, al culpei și bravurii, al suferinței și mistificării, convoacă personajelor cărților anterioare, alături de fapte și făpturi din realitatea jur-împrejur estilă. Lectori posibili și «modele» eventuale ale unor noi personaje, lectori revendicativi și răzbunători, dialoghează cu anonimi străini de orice lectură, cărora doar autorul le conferă identitate, în neliniștitoarea confruntare cu însuși personajul Sabato, redus (sau înălțat) la o, de data aceasta, «participare» romanescă *față*.

Despre halucinanta tragedie a solitudinii *«printre eroi și morminte»* s-a spus că este *«una din cărțile secolului»*, dialogînd cu Leautréamont și Lowry, *«marele roman baroc așteptat de dincolo de Capricorn».* Despre *Îngerul tenebrelor* s-a afirmat că ar fi o *Crimă și pedeapsă* a creației literare. Nu este, desigur, doar cronica «persecuțiilor» la care este supus artistul care a demascat monstrul orb și rapace, barbaria migrînd, proliferînd tiranic dinspre perfidele conjurații paranoice. Nu este doar epura tragic hașurată a cardiogramei crispate și frînte, ca «reprezentare» a unei lumi turmentată de spaime, despiritualizată și totuși însetată de credință și salvare, dar livrată complicităților, confuză și crudă, puerilă și panicată, zbătîndu-se spasmodic în pragul finalului totalitar. Este, în primul rînd și mai ales un «roman total», aspirînd la ceea ce Sabato-personaj evocă într-unul din scurtele «interviuri» intercalate între episoadele epicului mereu întrerupt, exasperat și centrifug al cărții. Adică, tocmai romanul care chiar se «face», sub ochii noștri și cu «participarea» noastră. Din vise, îndoieli, știri de gazetă, convorbiri întîmplătoare, în acea evazivă «hipnoză» care convoacă, din nou, cunoscuții deja Bruno, Martin, Alejandra,

dar în care ne vom reaminti și de vulneratul îndrăgostit fanatic care își ucide iubita, soția unui orb, în romanul de debut *Tunelul*, în vreme ce tînărul revoltat Marcelo al actualei Argentine este ucis în interogatoriile poliției iar juvenilul cuplu incestuos Nacho-Augustina se «dublează», parcă, în celălalt cuplu vinovat, tatăl și fiica, arzînd împreună în rugul pedepsei și al purificării. Sartre se întîlnește în zbuciumate pagini întretăiate cu Baudelaire și cu Victor Brauner și cu Che Guevara, întunecatul Schneider cu Issac Orbul, părintele Kabalei moderne, Georgina, femeia pe care Bruno a iubit-o prin fiica ei, Alejandra, pe care n-a putut-o iubi, cu Maria și Juan din *Tunelul*, printre știri cotidiene din Moscova, Roma, Brazilia, Londra, Texas. Personajul Sabato discută cu Bruno, personajul său, iar Bruno nu doar «relatează», ca un zelos reporter și emul, aparițiile lui Sabato pe străzile, în cafenele și casele din Buenos-Aires, ci îl și «imaginează», adesea transferîndu-l în propria sa ficțiune. Confesii, dialoguri, evenimente, inculpări-disculpări-dezbateri, note de jurnal și de corespondență. Și peste toate, sau în centrul lor unificator, himera vie, absorbitoare, a ceea ce am numi «*altul*», halucinant prin concretețe magnetică, nepersonalizată, dar perpetuă și ubicuă, acel absent-prezent «altul» care impune sartrian infernul, sub forma unei «*priviri care penetrează totul...*». Diavolul și iubirea, statornicia suferinței și simplista pedagogie a «*omului nou*», rătăcirea credinței, violența, sumarele somații stînga-dreapta, ipocrizia fanatismului, abulia resemnării, mineralizarea unei lumi atroce în alerta ei rătăcire, devoratoare, noul roman francez al «privirii» și complexul «reptilic» al orbilor cu pielea rece... etc. etc. Un roman ? Da, un roman. Parcă, totuși... un roman. Cu siguranță ; ba, chiar unul dintre cele mai interesante, de vreme ce este de și despre Sabato, care acceptă un fel de tragică «clovnizare» demiurgică a naratorului, captiv între propriile fantasme, încrucișîndu-se cu persoane și personaje de-a valma, între care apare ca persoană-personaj-autor, farsă ironică, amară în care își convertește solitudinea, scut curb, fragil și totuși invulnerabil, pentru că aliază misterios vulnerabilitățile toate, forță creativ inexpugnabilă în fața agresiunii realului din jur și din sine. Delimitîndu-se de strategia din *Contra-punctul* lui Huxley, personajul autor Sabato se explică : «*Nu vreau să vorbesc despre un scriitor făcînd parte din ficțiune. Ci de o posibilitate mai radicală : ca autorul de roman, el însuși, să fie în interior; nu ca observator, ci cronicar, ca un martor. Nimic altceva decît un personaj în plus, cu același titlu ca celelalte, care provin din inima sa. Ca un nebun care ar coexista cu dublurile sale*».

Un scriitor de anvergura lui Sabato nu are nevoie de liniștitoarele adaosuri, fals optimiste, la care s-au considerat obligați recenzenții grăbiți a căuta, în fugarele aparții pure și simple ale cîtei unei siluete episodice «încrederea», «speranța», etc. etc. Convins că în criza profundă a contemporaneității romanul ar fi să revină la «*marile teme pascaliene*», Sabato se întreabă, inevitabil, asupra «omului» ca (și în) univers. Despre om scrisese cîndva : «*Un neant față de infinit, un tot față de neant, un mijloc între nimic și tot*». Dacă omul este «*infinit depărtat de ambele extreme*», iar «*ființa lui nu-i mai puțin îndepărtată de neantul din care se trage decît de infinitul în care este aruncat*», înțelegem de ce omul-artist, omul creației devine martirul-reper al solitudinii neînvinse care își oferă vulnerabilitatea interogativă ca «semn» de coerență cu sine, cu lumea, dar și ca șansă de comunicare solidară. «*Într-un mare roman fiece cuvînt este pe deplin asumat de scriitor, ca om*» mărturisea Sabato și această profesiune de credință înseamnă o laică profesare a credinței devenită artă, nestrămutată credință în «profesiunea» creatoare a omului.

N-ar fi, poate, de evitat, din această perspectivă, semnificația morții în opera sa ; felul în care moartea «alege» doar pe cei ce merită a-și «transforma viața în destin». Moartea pare să nu-și ofere eternizarea decît celor ce o înfruntă : întruchipări tragice ale revoltei umane, ale neabdicării. Nicidecum validarea neantului, ci paradoxal — fapt (test) de «viață», adică de adevăr, în limita sa tragică, critică, a conținutului de viață, deci de memorie... de durată. Pe teritoriul confuz al celor doar aparent vii, ei care nici nu trăiesc, nici nu mor, în mișunare năucă, în golul avid de gol, n-au cum sta în fața marii păgîne, întrucît risipirea «neangajată» și, în definitiv, inconsistentă, nici viață nefiind, nici nemurire nu poate aspira.

În *Tunelul*, Maria Iribarne, fosforescentă promisiune a iubirii totale, este ucisă de incurabilul neliniștit în căutarea certitudinii umane «absolute» care este nemulțumitul pictor Juan Pablo Castel. Moartea relativ episodicei eroine se oferă ca «pretext» (sau ca destin) pentru «personalizarea» inteligenței, sterilizîndu-se în

culpă și introspecție, devenită doar voce sfîșiată a singurătecului, pustiit între furtunile damnării, ca pampa însăși. Vie, ardentă, stăruitoare este aici «cauza» tragediei, impulsul revelator, care decupează crud, din fervoarea așteptării, implacabilul semnificant, motivația de a «continua» — prin memorie și întrebare — neîncheiatul dialog cu destinul.

Alejandra, viitoarea ucigașă-martiră a ororii și, poate, a complicității tenebroase, emite — în labirintul friguros și în alegoriile confuze ale cotidianului din *Printre eroi și morminte* — o undă de stranie luminiscență ale cărei urme incerte, de neagră cometă, cu trenă subțire, argintată, morbidă, atrag, într-un magnetism fascinatoriu întreaga figurație romanescă, obligată a se «defini»... Abia în romanul următor ni se va spune despre Alejandra că nu era, în realitate, cea *«pe care unii o imaginau cu melancolie, nici cu atît mai mult cea pe care Bruno a crezut a o descoperi traversînd spiritul său abulic și contemplativ, ci cea a visului și a focului, victima și tortura tatălui ei»*. Regîndind la Alejandra, în *Abaddón, Sabato-personaj* se întreabă de ce tocmai reapariția ei îl recheamă la *«datoria de a scrie»*, în pofida *«tuturor forțelor ce i se opuneau»*, pentru a descifra poate, *«cheia din zi în zi mai ascunsă»*... ca și cum de această frenezie *«depindea nu numai salvarea sufletului acelei tinere fete, dar a sa proprie»*. Și, apăsat de această difuză captivitate : *«dar pentru a fi salvat de la ce ? — era cît pe ce să se strige în liniștea camerei sale...»*.

Romanul *Abaddón — el exterminador* se încheie cu epitaful lui Sabato însuși, înmormîntat — în ficțiune — nu în locul său natal, ci tocmai la Capitan Olmos, spațiul-trecut al familiei de care erau legate personajele centrale din *Printre eroi și morminte*, în pampa dureroasei însingurări. Pe piatra funerară a lui Sabato ar fi gravat doar un singur cuvînt : «Pace». *«La pace aspira, de asta avea nevoie, ca orice creator, ca toți cei născuți cu blestemul de a nu se resemna cu realitatea ce le-a fost dată ca viață și pentru care universul este oribil sau, în mod tragic, provizoriu și imperfect»*, comentează Bruno, prezumtivul altero-ego static, evaziv, geamăn doar în «rana» literaturii, nu și în realizarea ei. *«O, fratele meu... tu cel puțin ai încercat ceea ce niciodată n-am avut forța de a înfăptui, ceea ce în mine n-a depășit stadiul unui proiect veleitar...»* șoptește Bruno în final, lîngă fictiva stelă funerară a mentorului și creatorului său.

Ernesto Sabato, născut la Rioja, din emigranți italieni, cu studii științifice la Paris, a părăsit, după susținerea (1937) a tezei de doctorat în fizică, care promitea o excelentă carieră de savant atomist, lumea științei, spre ale cărei turnuri urcate în adolescență a continuat să privească nostalgic. Această aparentă *«trădare a prieteniei»* cu aspirația care-i însoțise un timp călătoria existențială, artistul o vede, însă, ca o necesară *«fidelitate»* față de condiția umană. Schimbarea dramatică a opțiunii, justificate de convingerea că *«metodele cunoașterii raționale nu pot explica mai nimica»*, că *«oamenii sînt străini sufletului pur : sufletul este caracteristica acestei semințiii, sufletul răstignit între timpul trecător și pura spiritualitate, regiune intermediară adăpostind cele mai mari grozăvii ale existenței : iubirea și ura, mitul și ficțiunea, visul și speranța»*.

Norman MANEA

MICHEL BUTOR

Itinerar spiritual

(IV)

Deci, pentru a încheia, aș vrea să vă dau niște mostre ale acestei introduceri a visului profund : Cum se ajunge la visul profund, prin mijlocirea acestei meditații asupra cărții după atîta visare, după toate aceste stratificări ale visării, explorate succesiv.

Iată-l, cu cartea în mînă, întrebîndu-se : «De ce n-ai citit cartea, din moment ce ai cumpărat-o ? Poate te-ar fi apărat de toate astea ! De ce, poate chiar și acum,

cînd stai jos și o ții pe genunchi, n-o poți deschide? N-ai nici măcar chef să-i descifrezi titlul, pe cînd Pierre se ridică și iese», *(Pierre este numele cu care a botezat el unul din personajele care sînt de față, dar care, evident, poate să nu fie numele adevărat al personajului)*, — «pe cînd Pierre se ridică și iese, iar dincolo de geam luna se înalță și scade, de ce nu privești decît spatele acestei cărți a cărei copertă devine ca străvezie, ale cărei pagini albe aflate sub ea s-ar spune că se răsfoiesc de la sine prin fața ochilor tăi, cu șiruri de litere care nu știi ce cuvinte alcătuiesc. Și totuși, în această carte, oricare ar fi ea, de vreme ce n-ai deschis-o, dacă nici măcar acum nu ai curiozitatea să-i citești titlul, sau măcar autorul, în această carte care n-a fost capabilă să te distragă de la tine însuți, să-ți protejeze hotărîrea împotriva eroziunii provocate de amintire, acest semn părelnic al deciziei, să o apere de tot ce a minat-o, de tot ce a negat-o, de iluziile tale. Totuși, în această carte, ea fiind un roman, nefiind cumpărată absolut la voia întîmplării, nefiind o carte absolut oarecare între toate cărțile ce se publică, ci care aparține, prin însăși poziția ocupată pe raftul acelei librării de gară, unei anumite categorii, prin titlul ei, prin numele autorului ei, uitate acum de tine și care îți sînt indiferente, dar care în momentul cumpărării îți spuseseră ceva, îți amintiseră ceva pe care nu l-ai citit, pe care nu-l vei citi; e prea tîrziu. Știi că există personaje semănînd într-o oarecare măsură cu oamenii care și-au luat unii altora în cursul călătoriei în acest compartiment. Sînt decoruri, lucruri, cuvinte și momente hotărîtoare știi că toată acestea alcătuiesc o poveste. În această carte pe care ai cumpărat-o ca să te distreze și pe care n-ai citit-o tocmai deoarece în timpul călătoriei de față voiai ca, în sfîrșit, o dată, în viață, să fii tu însuți integral, în tren, și care carte dacă te-ai fi putut interesa suficient în aceste circumstanțe, asta s-ar fi întîmplat, deoarece, cartea s-ar fi dovedit atît de conformă cu situația ta, încît ar fi ajuns să expună problema ta chiar ție însuți. Așadar, departe de a te distra, departe de a te apăra împotriva dezintegrării proiectului tău, ale frumoaselor tale nădejdi, cartea n-ar fi putut face decît să precipite lucrurile; în care carte trebuie desigur să se afle undeva, fie cît de puțin, fie cît de fals, fie cît de prost spus, un om în dificultate care ar vrea să fugă, care face o călătorie și care își dă seama că drumul apucat nu duce acolo unde socotea el. Ca și cînd s-ar fi pierdut într-o pustie, sau într-un bărăgan, sau într-un codru ce se închidea oarecum în urma sa, fără ca să ajungă măcar să regăsească poteca ce l-a condus acolo, deoarece crengile și lianele îi ascund semnele trecerii, iarba s-a ridicat la loc și vîntul a șters urmele pașilor săi de pe nisip».

Remarcați modul cum meditația asupra cărții se preschimbă în visare și apoi revenim la timpul prezent. «Privești spatele cărții, îți privești mîinile, apoi manșetele cămășii schimbate azi dimineață, dar care sînt murdare deja». *Și începînd cu aceasta, cartea va trăi o întreagă aventură și de fiecare dată cînd anumite obiecte (vor interveni) sau unele suite de evenimente vor avea loc, visarea astfel începută va continua.*

Așa bunăoară, să luăm din mijlocul unei fraze, pentru că am lungi prea mult citînd fraze întregi: «Această carte pe care o s-o închizi pentru că ajungeți la vamă și unde ar trebui să fie vorba despre un om pierdut într-o pădure ce se închide în urma lui, fără măcar să poată să hotărască încotro s-ar cuveni s-o apuce acum, ori să regăsească drumul ce l-a condus aici, pentru că pașii său nu lasă urme pe frunzele căzute, adunate, îngrămădite în care se afundă; auzind galopul unui cal care pare să se apropie și apoi dispare și simultan un fel de urlet repercutat ca și cînd însuși călărețul ar fi și el pierdut și ar chema în ajutor; întîlnind pe neașteptate un grilaj care îl împiedică să-și continue calea, de-a lungul căruia trebuie să meargă, respirația fiindu-i tot mai grea, însoțindu-se cu dificultatea de a ține ochii deschiși sub ploaia care începe să cadă cu un zgomot asurzitor; apoi un personaj bine încotoșmănat, înarmat, care scoate la iveală o lanternă de buzunar, lungă, scormonește cu lumina împrejurimile; printre miile de stropi zărește acest chip chinuit, aceste mîini ce se ridică tremurînd, îi găsește o carte strecurată la brîu, o deschide în vreme ce ploaia îi spală paginile care se șterg treptat și se risipesc; izbucnește într-un rîs șuierător, apoi se chircește în ghereta sa asemănătoare unui imens mușuroi de pămînt, lăsînd cale liberă în această carte pe care ai închis-o pentru trecerea vămii, pentru prezentarea pașaportului, bineînțeles, care este altă carte».

Și apoi, personajul își va continua această aventură nocturnă. «Calea era liberă. De cealaltă parte urma o preerie înaltă ale cărei ierburi imense erau uscate de vînt în zori. Printre tufișurile tot mai rare zărește la orizont, dincolo de vălul de colb, profilul unor munți de care îl separă o surpătură ce se dovedește din ce în ce mai adîncă, cu cît se apropie de ea. Un canion pe fundul căruia se ghicește un rîu al cărui perete începe să-l coboare agățîndu-se de ramuri. Dar plantele de care voia să se agațe sînt smulse din rădăcini, pietrele pe care vrea să-și sprijine piciorul se sfărîmă, ies din cuibul lor și se rostogolesc de la un nivel la celălalt pînă ce zgomotul căderii lor nu se mai poate distinge de vălmășeala generală ce vine de jos, pe măsură ce noaptea se lasă, pe măsură ce fîșia de cer devine violetă».

Apoi lucrurile acestea se vor amplifica și treptat va apare sub nivelul acestei visări un model mitologic și literar. Spuneam că personajul acesta este un personaj cultivat, în stare să citească grecește și latinește; Coborîrea în Infern din Eneida *lui Virgiliu va fi transformată încetul cu încetul, prin mijlocirea acestei visări:* «Or, cum el asculta de mai mult timp, prostrat, tumultul apei strînse între malurile ce străluceau de nenumărate sclipiri ale lunii care se ridicase în toată splendoarea sa de lună nouă, cu coamele în aer, ca o barcă plutind între malurile atît de apropiate ale celor două faleze, i se păru că zărește de cealaltă parte a rîului ceva ca un galop de cal și chiar un strigăt, cîteva silabe răsunînd din stîncă-n stîncă, ca și cînd cineva și-ar fi dat seama de prezența lui și ar fi încercat să-l găsească. — „Cine-i acolo ?" Merge de-a lungul apei în căutarea unui vad alunecînd în josul malului din ce în ce mai strîns, se prăbușește înainte, se afundă în nisip, înspre perete, pe cînd tumultul crește din pricina rezonanței, și iată-l răpit, rostogolit de un vîrtej, zvîrlit asupra unor steiuri pe care se tîrăște pînă la intrarea unei grote de unde, cu un șuierat, zbucnește aerul. Pipăie în jurul său pentru a găsi o suprafață plană pe care să se întindă, dar trebuie să se mulțumească cu un ungher unde se instalează nu culcat, ci cu tîmpla sprijinită de un perete vertical, desigur o vînă de marmură rece și lucie ca sticla... Dispariția sa ajungînd să i se pară treptat normală, începe să simtă un miros de fum. Dacă simte fum, înseamnă că cineva trăiește în această peșteră. Și se ridică precaut pentru a nu risca să se izbească prea tare de boltă. Înaintează păstrîndu-și mîinile proptite de stîncă, în vreme ce mirosul îi vine tot mai puternic. La o cotitură zărește un foc în mijlocul unei hale mari, nădușite și pîcloase, puternică lucire portocalie prin aburi. Se apropie, aude altă respirație grea, sălbatică, aceea a unei bătrîne împietrite, ce privește într-o carte mare fără a mișca din cap, întorcînd pur și simplu ochii către el, cu un fel de surîs batjocoritor. Șoptește, dar această șoaptă amplificată devine asemănătoare zgomotului făcut de un tren în tunel și ceea ce povestește ea este foarte dificil de înțeles. Obositor glasul acela. Obositoare savana aceasta... aceste pietre.

— Iar acum ai dreptul să te odihnești puțin, pentru a mă putea asculta. Ai dreptul să-mi pui întrebările pe care desigur le-ai pregătit îndelung și atît de amănunțit, pentru că nu pornește omul la drum atît de primejdios fără pricini temeinice, bine chibzuite, bine hotărîte și care trebuie să fie înscrise pe cele două foi de hîrtie pe care le zăresc prin aburii și fumul focului meu, lipite de veșmîntul acela ciudat, ponosit și decolorat, ajungînd astfel să înțeleg de la ce depărtare vei fi venind. De ce nu vorbești ? Îți închipui că nu știu că și tu ai plecat în căutarea tatălui tău, pentru ca să afli de la el viitorul rasei tale ?

— Atunci cu un fel de sughiț și bîlbîindu-se :

— Nu, nu trebuie să rîzi de mine, Sibilo, nu vreau nimic. Nu vreau decît să ies de aici, să mă-ntorc acasă, s-o apuc din nou pe drumul pe care l-am început și pentru că vorbești limba mea, fie-ți milă de slăbiciunea mea, de neputința în care mă aflu de a te cinsti, de a te mări cu vorbele ce ți se cuvin pentru a smulge răspunsul tău.

— Nu sînt cuvintele tale pe foile acelea de ghid al celor rătăciți ?

— Vai, nu mai sînt Sibilă ! Și chiar de-ar fi, a le citi nu pot.

— Du-te, îți pot da pentru drum aceste două turte coapte, dar tare mă-ndoiesc că vei ieși vreodată la lumină.

— Să nu existe oare și o creangă de aur ce să mă-ndrume și să-mi deschidă ferecăturile ?

— Nu. Nu pentru tine, nu pentru cei ce sînt atît de înstrăinați de dorința lor. Nu te vei putea încrede decît în licărul nesigur ce va apare de îndată ce acest foc sărman va pieri.

Nu se mai vede decît un nor dens ce se răspîndește și, în depărtare, prin această ceață acră, o brumă argintie...» *Și își reia mișcarea, apoi se deșteaptă în... compartiment.*

În acest pasaj, după cum vedeți, avem întîlnirea cu Sibila, care este cea din Cumae, aceea care l-a condus pe Aeneas în Infern dăruindu-i o creangă de aur; și știți că pentru a străbate rîul din Infern trebuiau zvîrlite niște turtoaie cîinelui din Infern, lui Cerber, pentru a putea trece.

Încă de pe acum se face legătura cu Virgiliu; ea va fi urmărită ulterior. Am citit acest pasaj în mod special deoarece în interiorul lui, în acest dialog cu Sibila, apare pentru prima dată pronumele «eu» pentru personajul romanului. Vedeți cum, din punct de vedere gramatical persoana a III-a permite pătrunderea în înseși profunzimile personajului **.

Materie de vise

Prof. dr. Henning Krauss: *Doamnelor și Domnilor, fiecare dintre noi, avînd în vedere căldura și oboseala, va fi... este într-adevăr, destul de aproape de starea de vis... Acela care va visa în public în seara aceasta pentru noi este domnul Butor. Visele sale sînt total deosebite de ale noastre și, dacă nu greșesc, el ne va vorbi chiar despre visele lui viitoare. Vă rog.*

Michel Butor: *Mulțumesc foarte mult, dar nu cred cîtuși de puțin că aș avea vise diferite de ale dumneavoastră. În filosofia greacă există un fragment celebru de Heraclit, unde se spune că lumea zilei este identică pentru toată lumea, iar lumea nopții este proprie fiecăruia. Dar socot că lucrul nu e tocmai adevărat. Gîndesc că lumea nopții este și ea un bun comun. Adică, aproape toți visăm la fel; avem aceleași probleme, iar visul este un mecanism care răspunde la fel în aceleași condiții. Există poate oameni care reușesc să viseze mai bine decît alții, să aibă vise mai precise, mai interesante, care izbutesc să profite mai mult de starea lor de vis. Dar ascultînd relatarea viselor, în majoritatea cazurilor recunoaștem foarte bine tipul de povestire visată noaptea și de ceilalți. Visul, cu siguranță v-ați dat seama, m-a preocupat încă de la primele mele cărți. Această parte a existenței omenești, ce se petrece noaptea, în timpul somnului, și care este în general cenzurată, ei bine, eu cred că este absolut indispensabil să ținem cont de ea; dar acest lucru e extrem de dificil deoarece există ceva în vis, ceva care ne împiedică să-l povestim. Cred că e vorba de o experiență fundamentală. Cînd ai familie — și toată lumea începe prin a face parte dintr-o familie mai mult sau mai puțin completă, mai mult sau mai puțin armonioasă —, adesea dimineața se povestesc visele. Careva spune: «Azi noapte am avut un vis extraordinar...» Și toată lumea solicită să fie povestit, pentru că fiecare cunoaște din experiență că într-adevăr în vis e posibil să apară extraordinarul, care ne poate conduce, cine știe... Dar după cum știți, în general, povestirea se curmă brusc. Adică persoana care a spus că a visat ceva extraordinar, din clipa cînd i se cere să istorisească începe să se tulbure, își găsește anevoie cuvintele iar la capătul cîtorva fraze spune: «Nu mai mi-amintesc». Foarte rar poți obține, după trezire, o relatare frumoasă a unui vis, iar în literatură, narările de vise bine documentate, așa cum se afirmă despre o pictură că e documentată, narările de vise despre care se știe că au fost visate într-o noapte precisă și că au fost transcrise imediat după aceasta sînt extrem de rare. Iată de ce m-am interesat atît de mult de una dintre unicele narări documentare asupra unui vis de cîte avem în literatura franceză, singura în orice caz existînd în opera lui Charles Baudelaire, anume visul pe care-l povestește unuia dintre prietenii săi, Charles Asselineau, și pe care l-a găsit atît de extraordinar încît a simțit nevoia să-l noteze îndată ce s-a deșteptat, pentru a-l trimite acestui amic. Atunci m-am străduit să analizez visul acesta în raport cu opera lui Baude-*

** Aici se încheie conferința lui Michel Butor despre romanul său *La Modification*. În continuare punem la dispoziția cititorilor noștri textul conferinței *Materie de vise*, susținută de reputatul scriitor la Augsburg, în fața aceluiași auditoriu, în cadrul *săptămînii Butor*. Transcrierea și tipărirea acestuia sînt, ca și în cazul precedent, o premieră mondială. Aducem și pe această cale, încă o dată, mulțumiri profesorului dr. Henning Krauss și colegului dr. I. Constantinescu, ce ne-au acordat privilegiul publicării paginilor de față. *Notele* de subsol ne aparțin. Ele sînt menite să introducă mai exact în atmosfera și problematica textului cititorul român *(n. ed.)*.

laire într-o carte intitulată O istorie extraordinară [1], *doarece acest vis a avut loc a doua zi după apariția traducerii făcute de Baudelaire din primul volum de* Istorii extraordinare *de Edgar Poe. Și, lucru evident, conținutul visului este strîns legat de acest eveniment foarte, foarte important din viața lui Baudelaire.*

Vedeți dar, că visăm toți și toți acordăm o mare importanță acestei părți din activitatea noastră, dar toți ne temem de visele noastre; există în ele ceva care, simțim, poate fi periculos și toți ne aflăm în dificultate cînd e să ne povestim visele. Deci, în mod evident, visul joacă un rol în societate sau, să spunem, în religie, în literatură, un rol considerabil dintotdeauna; există vise importante care transformă realitatea. Studiul visului a cunoscut un capitol nou din clipa cînd Freud a considerat că visul poate fi un simptom.

Plecînd de la această carte foarte renumită, Traumdeutung, *Freud s-a străduit să folosească visul ca pe un fel de limbaj codificat care permite să fie înțeleasă o serie din dificultățile pacienților. Și iarăși în mod evident, Freud ne-a învățat multe despre vis. Dar nu ne-a învățat destule. Nu ne-a învățat destule, din două motive. Mai întîi fiindcă a considerat visul* doar *ca un simptom. Adică Freud socotește visul ca manifestare a unui număr de tulburări. Cel ce visează este, dacă vreți, bolnavul existent în fiecare dintre noi. Și un atare mod de a privi lucrurile nu poate, este lucru limpede, să-l satisfacă pe scriitor, pe poet, pe pictor, care au experiența foarte viguroasă a ceea ce se află creator în cuprinsul visului.*

Deci visul nu poate fi considerat numai simptom a ceva, ci trebuie considerat el însuși o realizare. *Nu numai o traducere a realității, ci ca fiind o realitate prin el însuși. Și în al doilea rînd, pentru scriitor, în pofida întregii contribuții a lui Freud, ceva totuși lipsește, este vorba de analiza problemei narative a povestirii visului. Vorbeam despre asta încă de ieri, apropo de* Portretul artistului ca maimuță tînără [2], *nu cunoaștem decît prin mijlocirea povestirii. Cunoaștem realitatea în mare parte prin mijlocirea povestirii visului. Dar avem de asemeni aprehensiuni directe, de exemplu vă văd în clipa aceasta. Pe de altă parte pot beneficia de povestiri care nu folosesc limba; astăzi e posibil să filmăm ceea ce se petrece acum, se pot face poze a ceea ce se petrece acum, iar ele reprezintă niște documente privind această realitate. altele decît documentele povestirii, documente în sensul strict al cuvîntului. Dar în privința visului nu avem nici un alt fel de document despre ceea ce a visat cineva decît ce ne povestește el. Desigur, unii pictori ne pot da imagini ale viselor lor. Există o acuarelă faimoasă de Albrecht Dürer ce ilustrează povestirea unuia dintre visele sale. Pentru mine, este un document de o valoare inestimabilă. Dacă scrisoarea lui Baudelaire reprezintă singurul vis documentat pe care ni l-a lăsat, ei bine, acuarela lui Dürer constituie una dintre rarele imagini ale visului documentat. Vedeți așadar că a cunoaște visul prezintă dificultăți enorme. Mijlocirea o face aproape totdeauna povestirea visului și tocmai datorită faptului că ne folosim de nararea visului ca mijloc al cunoașterii viselor, apar toate întrebările care se pot pune în legătură cu narațiunea în general. Anume, mai tot timpul ne povestim visele conform unor scheme narative pe care le găsim în literatura ce ne înconjoară, literatură în sensul cel mai general al cuvîntului. Ea poate fi reprezentată de Biblie, de manualele de istorie, de romanele considerate ca marea literatură, ori de romanele considerate ca literatură proastă, sau de cîntece, de filme etc. Inventarea cinematografului transformă de altfel profund relația noastră cu narațiunea. De cînd există cinematograful povestirile noastre au devenit mai vizuale. Avem nevoie, dacă vreți, de o ilustrare fotografică sau cinematografică, mult mai importantă decît cele cîteva instantanee pe care ni le puteau pune la dispoziție narațiunile picturale de altcîndva. Iar această importanță narativă a cinematografului reprezintă una din pricinile, una dintre rădăcinile a ceea ce s-a numit Noul Roman în Franța, pentru care imaginile vizuale au avut o importanță enormă și în numele cărora scriitorul dorea să încerce să rivalizeze cu cinematograful în privința capacității de vizualizare. Ei bine, cît privește nararea visului, acum avem posibilitatea să folosim referiri cinematografice cînd ne povestim visele fie cît de puțin. Și lucrul e foarte important, visele noastre sînt, dacă vreți, ne rămîn organizate într-un mod mai vizual. Totuși, înainte de toate, ceea ce dăm este un text. Și acest text trebuie analizat ca un text. Nararea viselor e un gen literar.*

[Va urma]

(Transcriere, traducere, și note: Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

[1] *Une histoire extraordinarie, 1961.*
[2] Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe, 1967.*

RESTITUIRI

PAGINI REGĂSITE DIN «JURNALUL» LUI C. A. ROSETTI

Jurnalul meu [1] de C. A. Rosetti, cunoscut pînă nu de mult după titulatura — *Note intime* — pe care a dat-o fiul său, Vintilă C. A. Rosetti, unei versiuni cenzurate în familie, este într-un proces continuu de recuperare și întregire. Acum un deceniu, istoricul Stan Apostol publica noi pagini din acest *jurnal*, completîndu-l cu însemnări inedite din vremea revoluției de la 1848 și a începutului exilului pașoptist [2]. Spațiul lacunar a rămas însă pe mai departe ca o rană pe această operă de intimitate, pe care C. A. Rosetti a ținut-o și a purtat-o cu el, timp de două decenii. L-a scris în ani de tinerețe aventuroasă, în timpul captivității pe ghimie, în exil, în călătoria spre hotarele țării, din 1853—1854 ; a avut în el pe ultimul și inseparabilul *alter-ego* în așteptarea vizei de intrare în Rusciuc, în vara lui 1857. În orice moment al vieții, între octombrie 1844 și 1857, *Jurnalul* a fost nedespărțitul său tovarăș. Acesta este unicul document al înregistrării mersului istoriei noastre pașoptiste chiar de către unul dintre principalii motori de conștiință și de faptă ai ei. C. A. Rosetti l-a abandonat odată cu revenirea în țară, în vara anului 1857, socotind că atunci se încheia o vîrstă a vieții sale. Ziarul *Românul* venea, într-un fel, ca un *jurnal public*, C. A. Rosetti dăruindu-i toată forța și talentul său scriitoricesc și gazetăresc de luptător pentru împlinirea idealurilor pașoptiste.

Pregătind ediția de corespondență C. A. Rosetti—Maria Rosetti, mi-au apărut, în «hîrtiile» din arhiva scriitorului, pagini cotate la scrisori, datarea inducînd în eroare pe operatorii tehnici ai fondului documentar. Categoric, nu e vorba de nici o epistolă. Cine cunoaște stilul și ritmul de notare în *Jurnalul meu*, descoperă pe loc că este un fragment din *Jurnal*, rătăcit și confundat cu corespondența. Iar aceste pagini aparțin tot «călătoriei pe Dunăre», care marca începutul exodului pașoptist. Paginilor de jurnal, descoperie cu ani în urmă, li se adaugă noi însemnări zilnice, completînd calendarul aventurii capilor revoluției de la București, după 13 septembrie. Vintilă C. A. Rosetti preciza că după 6/18 iunie 1848, tatăl său întrerupsese *Jurnalul* din cauza izbucnirii revoluției, reluîndu-l în 2 decembrie 1848, cînd ajunsese la Paris [3]. Nici el nu știa adevărul ! Noile file de jurnal vor proba de la sine existența *Jurnalului* în călătoria pe Dunăre. C. A. Rosetti a fost conștient de măreția momentelor ! Paginile de față completează jurnalul pe luna octombrie, apărînd în imagine Bălcescu și Brătianu, apoi pictorul Rosenthal care, deși eliberat, continua a-i întovărăși pe arestați de pe țărm, alături de Maria Rosetti.

Însemnările, notate în grabă, sînt făcute cu creionul pe foiță, aflată într-un grad de uzură limită. Deja marginile și unele porțiuni din text sînt șterse, lectura reconstituind cuvintele după fragmentele grafice ale literelor.

Un alt moment de grație pentru memoria acestui visător constructor al României secolului al XIX-lea, va fi atunci cînd se vor afla paginile din *Jurnal*, la întoarcerea în țară, în 1857, de care avem informații din corespondența sa, și care ar încheia memorialistica rosettiană a exilului de la 1848.

Marin BUCUR

---

[1] C. A. Rosetti, *Jurnalul meu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974.

[2] *Călătoria pe Dunăre a revoluționarilor exilați de la 1848. Însemnări inedite de C. A. Rosetti*, în *Studii*, tom. 26, 1973, nr. 3, p. 525—530.

[3] Vezi volumul *Lui C. A. Rosetti*, București, 1916, p. 192.

MATEIU I. CARAGIALE – LABIRINTUL COPILĂRIEI

Mateiu Caragiale s-a născut în a dousprezecea zi a lunii martie 1885 (iar în stil nou, în cea de a douăzeci și patra), la orele două și cincisprezece minute, cum explicit este menționat în actul său de naștere [1], în București. Data venirii sale pe lume este însă cu o jumătate de oră mai tîrzie (2¾ p.m.) într-un buletin de naștere mult ulterior, solicitat în vederea căsătoriei. Apare în actul de naștere ca fiu al Mariei Constantinescu, de ani douăzeci și de profesie rentieră, locuind în suburbia Sf. Vasile, pe strada Frumoasă la numărul 14. Cel care înfățișase pruncul autorităților se numea, în grafia actului de naștere respectiv, Ioan L. Caragiali, de treizeci și trei de ani, de asemenea rentier și locuind în aceeași casă cu tînăra mamă — aceasta era chiar modalitatea unei recunoașteri tacite a paternității. Unul dintre martori, Matei Smedeanu, dăduse pruncului numele mic, îi era deci naș. Calitatea de rentier, declarată de părinții lui Mateiu, era un eufemism admis de legiuitor, cînd cei în cauză nu intenționau să treacă în acte sursa reală a mijloacelor de existență.

În cazul respectiv, nașul, personaj politic ploieștean de oarecare platformă, lucra în conducerea Regiei monopolurilor, tatăl copilului își cîștiga tot acolo existența, sub protecția șefului său, ca mic funcționar, iar mama muncea în aceeași întreprindere, fie tot ca mică funcționară, fie chiar ca simplă muncitoare. Situația nu conținea nimic care să fi pretins vălul tainei, dar este de presupus că în momentul declarării noului născut, ambii părinți se pregăteau să înceteze sau încetaseră de a mai fi salariații Regiei unde, cu certitudine, se și cunoscuseră.

Numai cu cîteva luni înainte, la 13 noiembrie 1884, avusese loc prima reprezentație a piesei *O scrisoare pierdută*, autorul ei fusese chemat de două ori la rampă, ceea ce însemna, pe atunci, un mare succes, piesa întrunise unsprezece reprezentații consecutive. Încurajat de succes, dramaturgul putuse părăsi un post stabil dar modest, pentru himera unei vieți nutrite din creații artistice. Mamei lui Mateiu însăși împrejurarea de a naște în afara căsătoriei, de a avea deci pe brațe un copil pe care trebuia să-l crească singură, îi interzicea lucrul mai departe în atelier. Plutim, oricum, în zona supozițiilor, în lipsa datelor sigure.

Într-un proces-verbal [2] din 1923, destinat a reconstitui actul de naștere al lui Mateiu — dat ca pierdut — acesta se naște în pitoreasca localitate Tușnad din județul Brașov, pe douăzeci și patru martie, iar mama sa poartă numele Pitești eanu. În actul de căsătorie al lui Mateiu, mama sa, în continuare fără profesiune, este împinsă și mai departe cu domiciliul : la Viena, în Austria.

Aplecarea către teatru a părintelui lui Mateiu s-a dovedit fatală legăturii cu Maria Constantinescu. Numit director general al teatrelor la 2 iulie 1888, I. L. Caragiale face, din loja acestui post, de mare lustru în epocă, noi cunoștințe mondene, dintre care cea mai prețioasă a fost Alexandrina Burelly, fata mijlocie a unui distins arhitect bucureșteam de origine italiană, tînără frumoasă și inteligentă de care s-a îndrăgostit fulgerător, obținîndu-i mîna la scurtă vreme, încît la 7 ianuarie 1889 avu loc nunta. Ceva mai înainte se situează și data cea mai tîrzie posibilă a traiului semi-marital cu Maria Constantinescu, de unde rezultă că pe cînd copilul ce purta numele de familie al mamei nu împlinise încă patru ani, nu se mai putea vorbi de armonie și de planuri de viitor în casa de pe strada Frumoasă numărul 14.

Două fotografii din epocă [3] ni-i arată împreună pe părinții lui Mateiu : una, de grup, în care apar și niște militari, cealaltă la țară, de asemenea în aer liber, la poalele unui mare stog de fîn. Aici, Mateiu, în vîrstă de doi ani, stă vesel în fîn, în planul cel mai ridicat al cadrului, pe cînd în planul mijlociu domină un personaj mustăcios, tînăr — deci mai degrabă fratele Mariei Constantinescu, decît Matei Smedeanu — care face un gest teatral, vînturîndu-și

[1, 2] Arhivele Statului, Municipiul București, Colecția stării civile a anului 1885, nr. 1525 ; vezi și Buletin de naștere pentru înscrierea la Facultatea de Drept, din 1907 și reconstituirea actului de naștere nr. 400/1923 ; (Proces-Verbal destinat a ține loc de Act de Naștere numai pentru Căsătorie). Actele au fost reproduse cel mai recent în vol. *Mateiu I. Caragiale-Dosar al existenței*, pp. 283—295, Edit. Muzeul Literaturii Române, 1979.

[3] Vezi Ion Roman, *I. L. Caragiale*, Ed. Tineretului, 1964, p. 176.

protector pălăria, cu brațele deschise asupra perechii de la poalele clăii. Un cal înhămat stă cu botul în fîn, dramaturgul are o cochetă pălărie de paie și o impecabilă legătură la gît, Maria Constantinescu, împobobită și ea cu o pălărie de soare ni se înfățișează zveltă, elegantă și frumoasă, cu părul strîns, ovalul fetei pur, dar mai puțin veselă decît ceilalți, cu toate că bărbatul care i-a dăruit un copil o privește ocrotitor. Din aceeași perioadă ne-au rămas și două fotografii cabinet [4], una în care Mateiu odihnește, cu picioarele încrucișate, într-un fotoliu de pai și o alta în care schițează un început de zîmbet pe genunchii tatălui său care, în circumstanță, renunțînd la ochelari, aruncă o privire mioapă către obiectivul fotografic. În ambele fotografii copilul este robust și bine îmbrăcat, chiar luxos, în gustul epocii care deghiza băieței în fetițe, învesmîntîndu-i în rochiță.

Despre anii copilăriei, Mateiu I. Caragiale nu a scris nimic în *Jurnal* sau în vreuna din notele cu caracter autobiografic. Un singur pasaj, literar însă, din *Craii de Curtea-Veche*, acela în care Pantazi își povestește copilăria, la umbra mamei sale — și a mamei Sia ! — ne produce un început de indicație, și nu atît sub raportul dintre personaj și autor, cît sub acela, mai difuz, al elaborării textului. În capitolul *Spovedanii* este vorba de numai începutul unui aliniat : *«Dar copilul atît de alintat nu era vesel»*. Perpessicius a avut ideea de a reproduce în facsimil ciorna textului [5], unde de mai bine de nouă ori este reluat motivul : *«eram un copil bun și cuminte» — «prea cuminte chiar pentru un copil», «copilul atît de răsfățat era bun și cuminte» — «era un mic visător», «era tare bun și cuminte»* etc., etc. Este posibil ca definitivarea textului să fi fost la fel de laborioasă în privința tuturor celorlalte paragrafe, dar aici remarcăm înverșunarea scriitorului de a găsi formula optimă la un pasaj dintre cele mai curente și de minimă importanță în economia spovedaniei, căci de faptul că Pantazi fusese un copil cuminte nu se leagă nici o consecință majoră în narațiune. Diagnosticăm un act de narcisism nostalgic. Pe foaia fascimilată se mai găsește, jos, în dreapta, portretul sumar, în peniță, al unei femei ale cărei trăsături au aerul de familie al lui Mateiu. Dacă, involuntar sau cu voie, prozatorul a schițat un portret matern pe acea pagină de manuscris, atunci în funcție de talentul la desen al miniaturistului, mai privim o imagine a Mariei Constantinescu. Altfel, ambiguitatea textului, care numește în continuare, în versiunea definitivă, *«acea ușoară melancolie a firilor prea simțitoare, așa simțitoare că pînă și mîngîierile le fac să sufere, pînă și plăcerea le rănește»* poartă asupra unei disculpări tocmai în privința celei mai fragede vîrste, hotărîtoare în formația sufletească. Să fi fost Mateiu Caragiale încă din copilărie un hipersensibil ?

Rămasă în voia soartei, cu puține mijloace, Maria Constantinescu își va fi revărsat asupra fiului unic toată iubirea și durerea, îi va fi dăruit întreaga ei personalitate, poate remarcabilă, îi va fi făcut confesiuni ce nu se adresează unui copil, plîngîndu-se amar de fuga tatălui, surescitîndu-i astfel sensibilitatea, trezindu-i atenția asupra vicisitudinilor care întovărășesc viața celor resemnați într-o condiție umilă. Sîntem, evident, mai departe în domeniul ipotezelor, îndemnați a-i aplica lui Mateiu schemele clasice ale complexului bastarzilor, dacă un asemenea complex există. În cele mai multe scheme de acest fel, bastardul este un triumfător sub steaua tatălui, ascunsă, dar în absolut prezentă. La opusul acestei configurații se află figura simbolică a orfanului, refuzînd masca grotescă a înlocuitorului patern. Mateiu se va comporta mai degrabă ca un orfan decît ca un copil nelegitim și va contesta imaginea reală a tatălui, construind o alta, aberantă. Oricum, nu va ține partea tatălui său în nici o împrejurare.

Sub acest unghi, putem considera că neînțelegerile, conflictul dintre părinte și fiu datează chiar din mica copilărie a lui Mateiu, adică dintotdeauna, întocmai cum adeveresc și mărturiile celor mai apropiați — Tușchi Caragiale, sora lui, de pildă. Prin același mecanism de substituție, termenii mezalianței părinților se răstoarnă, mama devine necunoscută. Totuși, în căutarea diplomei nobiliare salvatoare, Mateiu va fi determinat să recurgă tot la ascendența paternă, ceea ce anulează în parte construcția propusă. De numele Caragiale se va folosi cu satisfacție, ori de cîte ori va fi cazul, ca de un bun cîștigat și, cel puțin într-un rînd, de situația de fiu al dramaturgului.

[4] B.C.S. Fondul Saint-Georges LXIX/0—1 și Muzeul Literaturii Române, 3530.
[5] *Mateiu I. Caragiale, Opere*, Ediție definitivă îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1936, p. 117.

În fapt, dotat cu un puternic simț al familiei, Ion Luca Caragiale nu și-a tăinuit întîiul fiu, ci l-a adus în mijlocul noii sale familii, cu consensul soției. Aceasta îi dăruise două fetițe, curînd răpite de molimă, apoi un băiat — Luchi — și o fată — Tușchi — dimpreună cu care Mateiu și-a petrecut copilăria. În noul mediu, Mateiu se bucura doar de o parte a afecțiunii, nu de cea mai mare, steaua căminului fiind Luchi, considerat copil minune. Tot așa, din păcate, nici în casa tatălui său nu domnea belșugul, familia se muta frecvent, din locuințe modeste în altele cu chirie și mai scăzută, în perioade lungi și critice trăia din împrumuturi arareori restituite la timp, făcea datorii. Fostul director general al teatrelor din România exercita profesiuni profane, fără să izbutească nici acolo, încît, hărțuit de griji și împiedicat să scrie în liniște începea să manifeste primele simptome ale unui complex de persecuție. Din literatura sa decurge că n-avea drag de copii și se știe că, acasă, se comporta cu severitate, spre a-și asigura climatul de reculegere necesar scrisului. Nu este exclus să se fi purtat mai cicălitor cu Mateiu, ca răsunet paradoxal al unui sentiment lăuntric de culpabilitate sau, dimpotrivă, pentru ca astfel să-l protejeze în situația de copil venit dinafară. În asemenea împrejurări stînjenitoare ,cu răsunet zilnic, dar care afectau prea puțin buna dispoziție a fraților săi vitregi, ce-i păreau cu atît mai străini, se va fi născut în el tendința secesionistă, dorința de a fi altfel, unic și imprevizibil, insondabil, intangibil, apărat de arma rezervei, tăcerii și refuzului. Și aceasta este o schemă discutabilă, firește. Despre mama sa vitregă, femeie cu suflet nobil de altfel, Mateiu n-a vorbit de rău în *Jurnal*, cu Luchi s-a înțeles destul de bine, iar dacă pe Tușchi a calomniat-o, în același *Jurnal*, faptul poate fi referit la o altă perioadă mult ulterioară cînd, dispunînd prin măritiș de o bună situație materială, Tușchi nu s-a grăbit, probabil, să-l ajute pe Mateiu aflat în indigență.

Bunele rezultate școlare obținute de Mateiu în clasele primare ne relevă inteligența băiatului, disciplina în studiu și o anumită ambiție. Fost el însuși profesor și revizor școlar, I. L. Caragiale avea experiență didactică și o mistuitoare dragoste pentru limba română (se fălea că o cunoaște ca nimeni altul !), pasiune pe care va fi trecut-o și fiului său mai mare, precum și celui mai mic. El știa să recompenseze silința la studii, să dezvolte capacitățile intelectuale ale copiilor lui. Despre Luchi Caragiale se poate spune, astfel, că a fost un hiperintelectual, cu lecturi enorme care, susținute de memoria fenomenală a familiei, îi rătăceau opiniile, cu vorbele lui E. Lovinescu, în pădurea argumentelor neconvergente. Cu o memorie asemănătoare, cu aceleași sau aproape aceleași lecturi, precum și cu altele, exclusive, Mateiu și-a format de timpuriu o personalitate. Faptul că grafia lui din anii școlii seamănă pînă la imitație cu aceea paternă ne îndreptățește să presupunem că I. L. Caragiale se va fi aplecat cu cea mai mare grijă asupra caietelor fiului său, conducîndu-i mîna, inculcîndu-i farmecele retorice ale literei, atît de agreata, pe atunci, prefigurație către idee a traiectului armonios al cernelii pe hîrtie. Plăcerea pentru forme ortografice perimate, a lui Mateiu, vine de acolo, din copilărie. Spaima de vreun semn ortografic eronat pe foaia scrisă, oroarea de ștersături pe versiunea «curată» aparțin clasicei eredități cu care se perpetuau, în toate meseriile, artizanii din trecut. Tatăl și fiul au cunoscut cu acuitate chinul paginii albe, iar acesta din urmă nu numai din deprindere : avea, în pofida aerului semeț și triumfător pe care-l arbora, o fire șovăitoare, inaptă pentru acțiune. Pe cînd Luchi și Tușchi, pe altoiul meridional italienesc, nu-și făceau probleme, la Mateiu învinsese zestrea maternă, firea închisă, posomorîtă, mefientă, cu tendință spre eșec, ca să nu spunem autodestructivă.

Între părinți ostili, avînd a suporta nevricalele paterne, odioase lui, și lamentele materne, nu mai puțin stresante, Mateiu a avut parte de o copilărie scurtă și agitată a cărei lecție nu l-a îndemnat să caute cu înflăcărare dragostea, cum se întîmplă cu cei mai mulți dintre adolescenți, cînd trec de pragul copilăriei. Împărțit între două medii, a cunoscut la fel de bine Bucureștii căsuțelor de mahala, cu viță de vie în fundul ogrăzii și leandri în cerdac, dar cu accesul îngreuiat de noroaie invincibile, ca și pe cei ai unor edificii somptuoase, de tip ocidental, cu grădini umbrite de arbori seculari — Bucureștii asfaltului proaspăt așternut, călcat de roțile cauciucate ale echipajelor de lux ce se plăteau cu ora, în galbeni. Gustul pentru confort, igienă, lectură și muzică de bună calitate era al Caragialeștilor rafinați, rezistența la mizerie a fost, prin situație, contribuția maternă.

Înscris, în anul 1892, la școala primară de băieți nr. 6 «Petrache Poenaru», din București [6], Constantinescu Mateiu obține premiul doi în clasa a treia și premiul întîi în cea de a patra, într-un regim al notelor de o exigență ce atingea pedanteria și ridicolul ; în 1896, adolescentul era înscris la liceul «Sfîntul Gheorghe», de asemenea din Capitală, instituție particulară de învățămînt slujită de profesori eminenți și condusă de Anghel Demetriescu, profesor de istorie și de limba latină. Asemeni unui alt director de institut de învățămînt — Odobescu — Anghel Demetriescu se îngrijea nu numai de rezultatele la studiu ale elevilor săi, dar și de formarea lor ca viitori bărbați chemați să dețină un rol însemnat într-o societate cu multe locuri disponibile pentru primele ei generații de titrați. Mateiu i-a păstrat amintirea dascălului său — cum se zice — în *Jurnal*, l-a trecut cu minuție în *Efemeridele* sale, unde a însemnat nu numai data morții profesorului, ci și pe aceea a înmormîntării, cum proceda numai cu persoanele de excepție. Educatorul îi cîștigase inima afirmînd că tînărul care intră în viață trebuie să dispună de un «peculiu» de o sută de mii de lei — cinci mii de napoleoni de aur — banc de probe sau rampă de lansare, am spune noi astăzi și în orice caz, delectabilă premiză. Dacă profesorul excelent i-a deschis pofta pentru studiul istoriei — scumpul Trecut — și i-a pus la îndemînă cunoștințele de limbă latină necesare heraldistului, nu mai puțin i-a dat apă la moară într-o iluzie deșartă.

Barbu CIOCULESCU

RECURS LA «DOSARUL» SCRINULUI NEGRU

(III)

Continuăm să publicăm și în acest număr *pagini* eliminate și modificate de G. Călinescu, din manuscrisul inițial pentru «definitivarea» ediției princeps, din 1960, a romanului *Scrinul negru*. Se clarifică astfel în ce măsură *revizuirea* «dactilogramei-manuscris» a fost justificată din punct de vedere artistic și cît *au contribuit* sau *nu* intervențiile ultime, solicitate autorului, la stabilirea profilului cunoscut al cărții. S-au formulat de-a lungul timpului aprecieri pripite în legătură cu valoarea romanului și nu o dată au fost trecute cu vederea sau, dimpotrivă, supralicitate așa zisele *alterări succesive* ale manuscrisului. O imagine reală nu se poate obține decît prin studierea comparativă a *textelor*. Apariția acestora facilitează și realizarea în viitor a unei necesare ediții critice a *Scrinului negru*.

Specificăm din nou că nu înregistrăm aici numeroasele variante stilistice, înlocuirea unor expresii, cuvinte etc., ci doar paragrafele mai ample ce pot furniza o exactă perspectivă asupra evoluției conținutului de idei al cărții.

Pavel ȚUGUI

G. CĂLINESCU

SCRINUL NEGRU

Text eliminat, p. 702, r. 21 :

«Atît spuse Ioanide în acea zi, prea puțin înțeles de madam Farfara. Smărăndache, auzind pe căi ocolite, de acest aforism, îl traduse astfel : „caracterul distinct al geniului este oportunismul". Sufletel și Gulimănescu fură declarați bărbați geniali. Ioanide rîse.

— Nu e așa — explică el altora — oportunismul e un temperament stabil, oricine se așteaptă ca Sufletel să se adapteze oricărei situații. Dacă însă Sufletel ar deveni un opozitionist dîrz, am zice că în natura lui s-a ivit o contradicție.

[6] Vezi : *Acta biographica* de Constantin Popescu-Cadem, în volumul *Mateiu I. Caragiale, Dosar al existenței*, etc. pp. 286—291.

— Ioanide se ocupă acum cu clasificarea oamenilor, face operă de moralist! — împărtăși la toată lumea Smărăndache. Se pare că arhitectura nu-l mai interesează. (Acesta făcea de fapt schițe pentru orașul minerilor).

— Oricine săvîrșește o operă împreună cu semenii săi, declară Ioanide către Mini, ca răspuns la afirmația lui Smărăndache, trebuie să fie un clasificator de oameni».

Text eliminat, p. 705, r. 4 :

«Ioanide își aduse aminte atunci de „omul care seamănă cu Goethe". Foarte des întîlnea pe strada lui un bărbat de o rară distincție și de o blîndețe suavă, ras, cu părul alb, îmbărcat corect. Asemănarea lui cu marele scriitor de la Weimar era bătătoare la ochi. Nu putea fi decît un intelectual remarcabil, un artist plin de probleme. Îndeosebi, lustruirea feței de orice asperitate, aspectul lui de bronz antic, întărea pe Ioanide în convingerea că bărbatul era o ființă puțin comună. Smărăndache, care cunoștea pe toată lumea, dezvălui arhitectului că bărbatul care semăna cu Goethe era violonist în orchestra de stat. De curiozitate, Ioanide se duse la un concert la care se cînta Mozart. Prezența sa în sală produse senzație, din care pricină, salutat din dreapta și din stînga nu putu examina grupul orchestranților. Era un concert de gală și toți muzicanții erau în frac. Abia după ce primele măsuri răsunară, Ioanide zări în rîndul viorilor secunde, mai la o parte, pe omul semănînd cu Goethe. Era admirabil în frac, și noblețea muzicii îl absolvea de faptul de a nu fi un protagonist principal. Mișca arcușul cu decizie și eleganță, cu oarecare prudență senilă și arunca ochii spre dirijor cu modestie. Ioanide își zise că trebuie să fie un muzicant, intelectualicește distins, dar căruia vreun accident fizic sau lipsa de talent i-au frînat cariera. Vru să-l cunoască și Smărăndache i-l prezentă îndată după concert. Ioanide îl invită la el și-l opri la masă cînd acesta, însoțit de Smărăndache, veni. Vorbi cu el despre muzică și constată că era într-adevăr un om cultivat. Făcuse studiile în Germania și vorbea, despre clasici în special, cu multă pricepere, deși fără vreo personalitate. Interiorul lui Ioanide îl comtemplă cu admirație și sfială, făcînd cîteva observații din care s-ar fi ghicit că avea cunoștință de stilul mobilelor. Evită orice dialog pe teme străine profesiei lui. E un om retractil — își zise Ioanide, dar încolo desăvîrșit, nimic nu amintește la el lipsa de ținută socială a unor artiști. La masă muzicantul se ameți și nu putu profita de această stare spre a da drumul unei volubilități amabile. Ioanide nu și-l putea închipui pe Goethe beat ci numai patern zîmbitor și ministerial. Violonistului îi era, evident, foame și mîncă cu stîngăcie, neputîndu-și înhibi pofta, întîrziind mult, deoarece mesteca tacticos. Ioanide și Elvira îl așteptară să termine înainte de a trece la alt fel. Filip însă domină tot timpul masa. S-ar fi zis că așa cum mănîncă el, este regula oamenilor bine crescuți».

Text eliminat, p. 746, r. 6, r. 21, r. 37 :

«În bibliotecă, tata nu vorbea decît istorie și orice altă convorbire îi era disgrațioasă. Odată, mi-aduc aminte c-a venit Nicu Filipescu, care era ministru de război, să-i propuie tatei nu știu ce misiune politică. Tata l-a luat de la ușă :

— Vii să-mi vorbești istorie sau politică ?

— Politică, răspunse Filipescu.

— Atunci, hai dincoace în salon.

*

Concepțiile tatei despre viața publică nu erau așa de rigide ca ale bunicului meu. Vederile lui țineau seamă de transformările sociale din ultimile veacuri. Prima părere a tatei era că revoluțiile le fac, de fapt, tot aristocrații, sau oricum, elita societății. Oamenii claselor de sus emit din generozitate idei umanitare, pe care vulgul le adoptă și, înțelegîndu-le greșit, le îndreaptă împotriva claselor care i-au îndrumat. De unde revoluțiile. Oricîte încercări s-ar face, lumea nu poate păși înapoi și e zadarnic, într-o eră a industrialismului, să încerci a desființa partidele socialiste și a reprima grevele. Tata prevedea timpul cînd moșiile aveau să fie împărțite la țărani în loturi mici. Atunci latifundiul, temelia economică a nobleței, s-ar fi năruit. Totuși, tata nu zugrăvea viitorul în negru. După el, aristo-

cratul trebuia să devină militar, inginer, profesor, fermier, chiar să se încadreze în noua societate cu o condiție : să rămînă aristocrat prin sînge, să nu se mezalieze. Visa chiar o societate închisă a nobililor, cu un almanah propriu, în care nașterile aristocratice ar fi fost înregistrate și familiile boierești riguros verificate. Tata nu vedea nici un rău în faptul ca un aristocrat, pătruns într-un post de comandă, să aducă după sine și pe ceilalți din clasa lui. Solidaritatea i se părea utilă propășirii societății într-un spirit de ordine și respect față de tradiție.

*

Aristocratul se cuvine să fie șters, la un nivel înalt, să reprezinte clasa lui. O orchestră în care toți executanții sînt maeștri sună anarhic. Aristocrația este o orchestră superioară și docilă supusă baghetei unui monarh. În ultimii ani ai vieții, tata era foarte înclinat spre ceea ce el numea socialism. Însă înțelegea lucrurile într-un chip cu totul personal. Clasa noastră, posedînd moșii, era firește, în cel mai mare grad, preocupată, după 1907, de problema agrară, dîndu-și seama că un duh al schimbării plutea în aer. Se propuneau tot felul de soluții. Tata zicea că fărămițarea proprietății rurale este dăunătoare pentru economia țării, fiind de acord cu mulți în această privință. Dar și sistemul arendării i se părea perimat și păgubitor pentru țărani și pentru moșier. Tata recomanda, deci, „socializarea", adică reconstituirea unui număr mic de latifundii, după numărul familiilor boierești istorice și exploatarea lor în comun cu țăranii, conform tehnicei celei mai înaintate. Proprietarul nominal n-avea dreptul să vîndă moșia nici s-o arendeze, la fel coasociații țărani nu se puteau deslipi. Ar fi fost deci o cooperație între familiile istorice și țărănime, cu această clauză că proprietarul istoric primea o cotă mai mare la fiecare hectar. Rămînea, se înțelege, de stabilit, care sînt „familiile istorice". Acest lucru încerca să-l facă, în ultima vreme, tata, adunînd și consultînd un număr imens de documente, întocmind genealogii și indice de nume. În biblioteca tatei am văzut un bărbat înalt, cu un umăr mai ridicat și o barbă neagră, sfîrșind în două sulițe. Mi s-a prezentat : „N. Iorga"».

Text eliminat, p. 747, r. 28 :

«Mama nu era țanțoșă cu țăranii și ședea de vorbă cu ei, interesîndu-se de nevoile lor. Bîntuind malaria, în județul în care avea moșia, aduse un doctor și cutreeră toate casele din satele învecinate conacului, împărțind chinină și alte doctorii. Ea socotea caritatea drept însușirea de căpetenie a unei femei din societatea înaltă. Călăuzită de acest principiu, urma pilda vechilor boieri și înzestra fete, cununîndu-le. Obiceiul de a trăi în concubinaj era foarte răspîndit și mama îl detesta. Dădu odată de un moș și o babă care aveau copii mari, bărbați în toată firea. Cu mirare, mama descoperi că nu erau căsătoriți nici civil și firește, nici religios.

— Dar bine, oameni buni, — întrebă ea pe moș — pentru ce stați așa ca păgînii sub același acoperămînt ?

— Păi, cocoană, e obiceiul la noi ca bărbatul și femeia să viețuiască o vreme împreună, de probă, ca să vadă dacă se potrivesc. Pe urmă, de se învoiesc, fac și nuntă cu popă.

— Ei bine, trăiți de atîția ani laolaltă, avînd și copii și n-ați mai căzut la învoială ?

— Nu, cocoană. O tot probez pe babă de treizeci de ani și tot îi găsesc cîte un cusur.

Atunci sări și baba :

— Nu-l iau, maică, de-ar fi poleit cu aur. Nu mă încurc cu el.

Întîmplarea asta ne-a făcut să rîdem mult atunci, mama a spus-o pe la toată lumea și mi se pare că cineva a folosit-o într-o piesă de salon, în franțuzește. Bătrînii au fost, bineînțeles, cununați. Mama trăgea de aci încheierea că oamenii simpli sînt amorali și prin educație pot fi înălțați sufletește. Dar socotea că opera de educație incumbă păturilor înalte, oamenii de jos privind viața dintr-un unghi de vedere prea materialist».

Text eliminat, p. 748, r. 16 și urm. :

«Frate-meu, sărmanul, care era șugubăț, a tradus în franțuzește un cunoscut proverb românesc : „D'où veut-on que le tzigain sache ce que c'est que le safran ?" Mama avea astfel de naivități. Ignora felul de viață al sătenilor și atribuia lenei și neștiinței ceea ce avea drept pricină adîncă mizeria. Mai tîrziu, mi-am dat seama că țăranul român trăiește într-o completă sărăcie, înșelat de demagogi și că sînt atîția care îl exploatează crunt. Pe moșiile mele, țăranii au trăit mai bine decît împroprietăriții cu un pogon jumătate. Adevăratele familii boierești cu simțiri părintești față de țărănime, s-au împuținat, pot chiar spune, s-au stins, și moșierii ridicați dintre oamenii noi au stors și ultima vlagă din acest sărman popor.»

*

«Odată a fost așa de mișcată de lipsa de veșmînt călduros a unei femei care venise la curte iarna, cu picioarele goale și numai într-o cămașă de pînză groasă, desfăcută la sîn, încît i-a dăruit mantela cu guler de blană, cumpărată la Paris. Își corecta cu tact ieșirile de caritate prea spectaculoase, deși cu desăvîrșire sincere, trecînd la o rezervă blîndă, și împuținînd contactul prea lung cu oamenii de jos, întrucît era de părere că prea multă atenție acordată acestora, dă naștere sau la invidie sau la îndrăzneală, fără a suprima suferința. De aceea, punea accentul pe religie. Religia — spunea ea — ne aduce aminte că toți sîntem supuși aceleiași soarte și ne face să suportăm condiția hărăzită fiecăruia, să nu invidiem bogăția și să nu disprețuim pe sărac. Astfel, mama, care refuza să dea sau să vîndă unei perechi tinere un pogon de pămînt sub cuvînt că toți ar fi avut apoi pretenția să li se vîndă din moșie, le dărui o splendidă icoană bătută în argint și verighete de aur. Tot ea ridică în comună o biserică de zid, în care se și află pictată împreună cu tata și cu noi, copii, de o parte și de alta a ușii. Pictura e în manieră bizantină, cu toate că veșmintele noastre sînt moderne. D. Dinu Gaittany, care a vizitat-o de curînd, mi-a comunicat că nimic n-a fost schimbat și că totul e în regulă. Mama primea și în casa din București preotul la zi întîi a lunii, ne trimitea să ne mărturisim, mergea la denii. Familia ei era ctitoră la multe biserici vechi din capitală și mama făcea felurite daruri acestor biserici : cîte un candelabru de alamă, icoane, ba chiar sobe de încălzit. O inscripție arată totdeauna credincioșilor numele ei. Modestă din fire, nu făcea paradă de religiozitate, n-am văzut-o îngenunchind, făcînd mătănii. Scotea mănușa repede și se închina mărunt, aproape invizibil. Socotea religia mai mult ca o disciplină socială, misticismul nu era în vocația ei. Găsea imoral Vechiul Testament și punea conduita pioasă mai presus de educația austeră.»

Text eliminat, p. 775, r. 15 :

«Gavrilcea proceda astfel din două motive. Îi era teamă că dacă vărul său se preda autorităților ar fi putut, din slăbiciune, să-l denunțe. De fapt, colonelul era foarte îndărătnic și totodată solidar cu neamul lui și e de bănuit că n-ar fi suflat vreun cuvînt despre locul unde stătuse ascuns. Gavrilcea avea obiceiul, totuși, să fie prudent în cele mai mici amănunte. În al doilea rînd, Gavrilcea, singur, în neputință de a cooborî în părți locuite, ar fi murit de foame. Nu avea ingeniozitatea colonelului și nici îndemînarea de a vîna cu arcul, ca acesta. Poseda revolvere și cîteva gloanțe, care nu erau însă pentru vînat și dacă le prăpădea, rămînea apoi fără putință de a se apăra sau a se împușca. Coborîrea prin prăpastie interesa puțin pe Gavrilcea. Dacă putea însă să coboare în orașe, nu era nevoie de o descindere așa de periculoasă, presupunînd că ar fi nimerit un drum bătut de călători. Dacă însă prăpastia ducea în sălbăticii nestrăbătute de alții, ar fi murit acolo de foame. Gavrilcea era un conducător malign de oameni, unde găsea un om, la închisoare sau în inima codrului, îl făcea subaltern. Frica lui era acum de a nu pierde această formație incompletă pe care o comanda și cu ajutorul căreia s-ar fi putut hrăni pînă la o dată așteptată de el.»

(Continuare în numărul viitor)

EMIL CIORAN SAU MIRAJUL CONSTANT AL «DISPERĂRII»

Orice comentariu ivit astăzi, în spațiul literar românesc, asupra personalității complexe și, totodată, contradictorii a lui Emil Cioran nu poate evita — după opinia noastră — să ia în discuție drastica, dar, în același timp, magistrala intervenție polemică, datînd din 1959, a lui Lucian Blaga împotriva eseistului din *La tentation d'exister* (1956).

Publicată postum, sub titlul *Farsa originalității*, în *Contemporanul* (nr. 45) din 9 noiembrie 1962, și introdusă, zece ani mai tîrziu, în sumarul volumului *Isvoade*, această pagină amară și dură, prin care marele poet răspunde într-o replică necruțătoare unor afirmații necontrolate și revoltătoare, este, în ciuda tonului ei pamfletar, și o atentă radiografie a mecanismului psihologic și de creație al lui Emil Cioran. Blaga remarcă astfel printre primii statornica ancorare a pateticului eseist între limitele și reacțiile unei vîrste adolescentine, plină de *«toane»* șocante și de nostalgii confesive, de oscilații dureroase și de declarații lirice, de incertitudini teribiliste și de exaltări tenebroase. El pune, de asemenea, în evidență aspectul temperamental, umoral și caracterul nevrotic al tipului de *meditație* specific lui Cioran. Sesizează apoi oportun predilecția acestuia, încă din anii debutului publicistic, pentru *«un univers contaminat de haos»*, veșnic amenințat de senzația neantului. *«Depresivității»* lui Cioran, Blaga îi recunoaște doar un constant *«exhibiționism al disperării»*, în spatele căruia descoperă *«un „joc secund" de aplicare a ideilor în cadrul unor teme sau pretexte alese»* în funcție de momentul trăirii, de *cerințele* ființei eseistului în raport cu conjunctura ce o determină și o influențează capital.

Ne găsim, așadar, în fața unei pertinente caracterizări, căci extrăgînd *datele* de sub unghiul negativ, pe care poetul și l-a propus, și încercînd să le analizăm într-o lumină obiectivată, reținem aici, în fond, trăsăturile distincte ale profilului intelectual și spiritual al lui Emil Cioran, așa cum el ne apare acum, în plină vogă europeană.

Se cuvine să observăm mai întîi faptul că *ipostaza* franceză, pe care astăzi o prezintă Cioran lumii, nu diferă, în *manifestările* și *atitudinile* ei majore, cu nimic de aceea a începuturilor sale. Perfect egal cu el de-a lungul unei vieți eseistul și-a purtat prin ani, într-un alt mediu literar și în altă limbă, aceleași neliniști, terori, obsesii, dileme și prejudecăți, pe care le făcuse cunoscute, pînă la saturație, încă din tinerețe, în spațiul său de obîrșie.

Să subliniem, totodată, că o evoluție este greu, dacă nu chiar imposibil, de perceput aici, în acest climat spiritual al operei lui Cioran, unde nimic nu tinde să se organizeze într-o structură definibilă și unde totul se păstrează la nivelul proclamațiilor nedemonstrate, urmărind să te introducă afectiv într-o stare meditativă primordială. Permanenta răsucire subiectivă spre interior, reducerea ideilor la simple și banale *«atitudini de viață»* înseamnă, firește, și o dramatică întoarcere, imposibil de ignorat, spre punctul de plecare, ce închide în el, în cazul de față, *macro* și *micro* cosmosul discursului reflexiv al lui Cioran. Negativismul absolut *(«neagă tot, infirmă orice valoare, nu aspiră la nimic»* — constata François Mauriac), înclinarea spre revelarea morbidă a disoluției și evidențierea programatică a lipsei de sens *(«excelează în a surprinde simptome ale descompunerii și decadenței, răul și absurdul în timp și în colectivitate»* — preciza Gaëtan Picon), se regăsesc astfel, chiar dacă în forme mai juvenil lirice, în mirajul cel absorbea halucinant *«pe culmile disperării»* în perioada afirmării lui intelectuale. *«Problematica lui Cioran* — arăta Traian Herseni, recenzînd în *Azi* (an III, nr. 4, oct. 1934) prima carte a tînărului eseist — *își găsește rădăcinile în biologie, din cuprinsul căreia nu poate scăpa, dar în cuprinsul maladiv al căreia nu se poate nici împăca, încît disperarea are aici înțeles de aporie. Toate celelalte: iraționalismul, anarhismul axiologic, nihilismul, fatalismul, pesimismul, chiar și atacurile împotriva echilibrului și sănătății, purced de aici»*. Îndoiala existențială și nesiguranța de sorginte metafizică mențineau vie, în tinerețe, o surescitare neurastenică *(«moment slav al sufletului»)*, care s-a transformat însă cu timpul într-o *«sumbră exaltare»*, efect dramatic și mască totodată într-un spectacol *«rafinat și subtil»*, cum s-a spus adesea, dar la baza căruia se află aceeași doză de experiență de viață individuală, filtrată liric, exprimată eruptiv, într-o continuă și nesfîrșită confesiune.

Profetic și catastrofic, abulic și ilogic uneori, făcînd din fiecare *act* intelectual un *act* de viață și invers, trăindu-și la propriu erorile și asumîndu-și răspunderea eșecului, Cioran are într-adevăr neliniștea și despletirea apelor, de care

vorbea Blaga. Nici un punct de sprijin în această «formă» de univers, a cărei *construcție* și-o asumă orgolios ; numai curgere năvalnică a materiei verbale, mărturisind o dezlănțuire de attiudini subiective.

Confesiunea directă, nestînjenită, este modalitatea esențială și unică de manifestare a eseistului. De aici *autenticitatea* demersului său aforistic. Fiindcă, pentru Cioran, astăzi ca și ieri și, probabil, mîine, *scrisul* este un *«mijloc de eliberare»* (astfel se intitulează dealtfel și unul dintre primele sale articole, publicat în *Vremea* din 1 octombrie 1933), indicîndu-ne și în acest fel apartenența lui la un climat literar interbelic, de care n-a reușit niciodată să se desprindă definitiv. În ceea ce-l privește s-ar putea spune chiar că orice încercare de a-și depăși condiția inițială a fost sortită eșecului, în ciuda revoltelor și răstălmăcirilor la care și-a supus sistematic ceea ce Blaga numea *«ființa istorică»* (*«De mult, nu mai aparțin nimănui»*). El a rămas mereu dependent de starea dilematică și incertă, romantică și grandilocventă, tragică și lirică pe care a izbutit s-o creeze, pentru prima oară, în cuvinte românești. Disperarea ca *aporie* nu l-a părăsit niciodată, după cum trăirea lirică a meditației i-a dat pînă azi trăsăturile distincte. *(«Devii liric atunci cînd viața din tine palpită într-un ritm esențial și cînd trăirea este atît de puternică încît sintetizează în ea întreg sensul personalității noastre»).* Înainte de a fi un gînditor și un *moralist* în sensul francez al termenului, Cioran este și va rămîne un mare poet. Sfidînd orice previziune, sfîșiat de *«simțămîntul tragic al singurătății»*, obsedat de nebunie și de moarte, el închide o orbită pe care gravitează liric și imperturbabil la fel ca la început. Și nici n-ar putea să fie altfel, de vreme ce, dincolo de teribilismele adolescentine ce i-au impus false și cutremurătoare negații cîndva, recunoștea încă din vremea debutului publicistic *«participarea vie a fiecărui tip la totalitatea care îl transcede, prezentîndu-ne astfel în mod implicit o fiziono-mie de cultură»*.

Paginile pe care le reproducem aici, desprinse din corespondența românească a tînărului Emil Cioran (scrisori către Ecaterina Săndulescu, Ion Chinezu, Lucian Blaga, Pompiliu Constantinescu, Octav Șuluțiu), nu vor să fie decît o ilustrare a organicității trăirii și a instinctului confesiv al eseistului, într-o limbă românească impecabilă, despre care *«cel mai mare prozator francez de astăzi»* afirma într-o epistolă, din 14 februarie 1969, adresată regretatului Sergiu Dan : *«Notre langue, la seule chose qui nous rachète, notre grande et unique excuse...»* *(Limba noastră, singurul lucru care ne răscumpără, singura noastră scuză mare și unică...).*

Nicolae FLORESCU

Emil CIORAN : ⟨PSEUDOJURNAL⟩, 1933–1940

[Sibiu,] 19 August 1933

...patru ore de muncă în pădure, unde am spart lemne. nu numai din considerente de utilitate, ci și din pasiunea inutilă a efortului. În aceste locuri unde în multe privințe am redevenit copil, ceea ce înseamnă că nu sunt atît de decăzut pe cît pretind, am avut regretul lucid și persistent al vieții mele consumată pînă acum numai pe un plan : pe planul intelectual. Am făcut în anii mei de studenție filosofia vieții în bibliotecă ; n-am trăit imanent în existență, în interiorul vieții, ci am infectat și distrus viața din mine pentru a naște spiritul pe ruine. Dacă în existența mea n-ar fi ceva ireparabil, o fatalitate implacabilă și dureroasă, simt că aș deveni un individ strălucitor, capabil de o infinită generozitate, de o dăruire ce ar face din viață mai puțin o serie de ocazii pierdute. Aș ști cum să exploatez fiecare moment al vieții, pentru ca din orice scînteie să scot o flacără și din orice picătură o mare. De ce sunt eu pesimist ? Fiindcă depresiunile ce se nasc fără voia mea, îmi omoară pîlpîirile elanului. Și dualitatea aceasta este atît de fecundă în dramatism, încît infinitatea lui deviază în baroc și grotesc, în crispări ultime și apocaliptice. Nu sunt absolut deloc trist acum cînd scriu ; poate de aceea am o luciditate atît de vie și de puternică încît petele de tristețe și disperare nu pot

întuneca total izvorul luminos al ființei mele. Jur pe seninătatea cerului crepuscular care mă îmbracă întocmai ca o aureolă că voi rezista în această lume chiar dacă eu însumi nu voi avea decît amintirea mea. Și sper că va veni un timp cînd voi (re)încerca vitalitatea iluziilor, cînd mă voi lega la ochi ca să văd un sens vieții.

Și mă gîndesc dintr-un sentiment de autoironie să scriu un imn bucuriei...

Dar despre mine să nu mai vorbesc, fiindcă nu știu unde aș termina. Și apoi am destule resurse, pentru ca să nu poată deosebi nimeni invenția de autenticitate.

★

...personal nu-i găsesc nici o finalitate mai înaltă. Critica literară duce pe om la periferia lui.

★

Și oare viața asta merită să omori în tine ceva ce ar putea înflori în afară ? Eu înțeleg fatalitatea unui proces organic, iremediabilul unei inhibiții congenitale. Dar omul nu este oare atît de contradictoriu, încît să poată uneori să nu fie el ?

[1933]

Va trebui neapărat să fim impetuoși, violenți și necruțători cu pasivitatea imbecilă și degradantă a intelectualilor ardeleni. Nici o rezervă nu va trebui să ne întunece avîntul sau să ne comprime explozia.

★

Gînd românesc *trebuie să devină în Ardealul postbelic ceea ce a fost* Luceafărul *înainte de război. O chestiune foarte importantă îmi pare a fi aceea de a interes și Regatul. Or, aceasta nu e posibil decît prin eliminarea aproximativă a tuturor problemelor locale, așa cum a făcut* Viața românească *pe cînd era la Iași.*

★

...de un timp încoace, am abandonat forma articolelor lungi și continui, preferînd forma fragmentară și discontinuă. [...] Au totuși o convergență pentru cine știe să sesizeze dincolo de aspectele exterioare conținuturile autentice de viață.

★

...în fața absolutismului și a ideocrației, eu nu pot fi decît un eretic.

29 Ian[uarie] 1934

La Berlin, trăiesc o viață pe care nici eu n-o înțeleg destul de bine, căci nu știu absolut deloc la ce mă va putea duce. Sunt divin de leneș. Stau mult timp în casă și ascult muzică, mă ocup mai departe cu Proust, citesc și studii de istoria muzicii și fac curte simultan unor literiste, complăcîndu-mă în cele mai ciudate și mai dulci melancolii amoroase. Mi-am dat seama încă o dată ce incapabil sunt pentru orice carieră, și verificarea aceasta, dacă nu mă întristează acum, surprizele penibile de mai tîrziu vor alcătui o drastică și meritată compensație admirabilei mele indolențe. Am scris de asemenea vreo 70 de pagini la o carte care s-ar putea intitula Bucuriile oamenilor triști *sau* Tristețea de a fi, *și în care încerc să arăt care ar putea fi metodele de a înfrînge disperări, triști, dureri și boli, fără nici o pretenție de sistematizare.*

★

Sunt silit să iau masa zilnic într-un cerc de studenți străini, începînd cu japonezi și sfîrșind cu americani. N-aș avea curiozitatea să fac o călătorie în jurul lumii. Oamenii sunt plați și neinteresanți pe întreg globul. Decepția mea la Berlin este de a fi întîlnit pînă acum numai oameni normali și sănătoși.

★

...simt că în mine dorința de obiectivare s-a născut ca dintr-o teamă de scurgerea timpului, dintr-o groază de devenire, din neantul căreia creația personală mi-a dat iluzia unei salvări. Și această teamă simt că eu am trăit-o mai intens

decît mulți, că în mine s-a consumat o tragedie mai mare decît în alții, încît atunci cînd vorbesc de aceste lucruri o anumită superioritate a mea este de fapt primejdia mea. Nu îți poți închipui în ce proporții grandioase și monumentale se desfășoară sentimentul interior al destinului meu. Trăiesc clipe de conștiință demiurgică, de mesianism infinit, care mă îmbată, mă avîntă extatic și alcătuiesc o fecundă compensație frecventelor mele depresiuni. Uneori mă trăesc ca un mit. Și atunci tot ceea ce a fost înaintea mea și tot ceea ce vine după mine îmi pare neinteresant și inutil. Îmi trăiesc drama propriei unicități în proporții metafizice.

[München, 1 Iunie 1934]

...această carte, care pentru mine n-are importanță numai prin faptul că e adîncă, fecundă și revelatoare, ci și prin aceea că mi-a descoperit cît de puțin sunt filosof. Așa încît, citind această carte, bucuria pentru idei atît de noi se turbura de melancolia pierderilor mele proprii. Nu pot să devin filosof sau mai bine zis, nu sunt, fiindcă nu sunt stăpîn pe propriile mele idei. Oricît aș gîndi, mă simt totdeauna prezent în mijlocul ideilor, care devin astfel simple pretexte sau umbre, fără ca eu să fiu lumină. Cred că în mine se consumă un destin de Ivan Karamazov.

★

...în anul acesta singura carte filosofică pe care am citit-o este Censura transcendentă. *Nu mai pot citi filosofie, deoarece vreau ceva imediat, brutal, o revelație sau o dramă. Mă arde o pasiune profetică de vechiu testament, care mă cucerește atît de irezistibil încît mă simt iresponsabil în lumea ideilor. Antipodul meu: Ardealul. Mă apucă însă melancolia cînd mă gîndesc la o țară sceptică și indiferentă...*

12 aprilie 1935

...În sfîrșit, avem opera care să ne facă actuală și sensibilă tristețea unui trecut, avem drama unui trecut, pe care a-l înțelege numai, este o dramă. Avram Iancu *așteaptă un compozitor să-i dea accente sumbre de* Boris Godunov. *Citind* Avram Iancu, *auzeam vag și îndepărtat acordurile unei muzici subterane. Tot ce este adînc ia în conștința mea contur muzical.*

[Dresda,] 22 iunie 1935

În cîteva zile voi fi în țară, cu un suflet înstreinat de singurătate și muzică, sperînd totuși că, la altă latitudine, se vor apropia lucrurile de mine, dacă nu eu de ele. Doi ani de zile am încercat zadarnic să prind rădăcini în lume, rămînînd «lume în lume», hors la loi metafizic.

[Sibiu, 10 Iulie 1935]

M-am întors în țară zăpăcit și timid, cu o frică inexplicabilă de a face ceva, evitînd oamenii și neînțelegînd societatea. Este ca și cum aș fi venit de undeva, pur de amintirea oamenilor, și m-aș fi lepădat de atîta muzică și singurătate, de tot trecutul meu, de care sunt mîndru și de care mi-e rușine. Încerc a mă regăsi și nu regăsesc decît locurile amintirilor. Și mă gîndesc la întrebările mirate: oare de aici au început înfrîngerile și victoriile, aici fost-am nu știu de cîte ori nefericit, aici așteptat-am mîngîieri? Sunt rupturi în viață de a căror semnificație nu ne putem da bine seama. De cîtva timp trăiesc cu o mirare indefinibilă, nu știu dacă mă mir de lucruri sau de mine. Altădată mă invada un vid, mă copleșea o tristețe; acum mă mulțumesc a nu înțelege. Nu mai sunt sigur de negațiile mele. După experiențele mele din trecut am rămas cu un stigmat fatal: o dezabuzare care însoțește elanurile mele cele mai spontane. Toți oamenii care s-au frămîntat cu teama și gîndul morții, dacă au reușit a le învinge, au avut tot restul vieții lor o distanță amară de tot ce au iubit.

★

Și acum să vorbesc de un lucru care să nu pară atît de ciudat: am impresia că am fost mort. Vreau să spun că nu mi-e teamă de moarte, ca un fenomen de viitor,

că mi-e teamă de moarte ca de trecutul meu. Anii din urmă, îmi par o veşnicie, în care am zăcut în întuneric, ca într-o etapă necesară a vieţii. Dacă filosofii se pregătesc a muri, apoi eu am sentimentul că mă îndepărtez de moarte (şi de filosofie). Iar cînd voi muri n-o să înţeleg. Mult îmi pare c-am trăit şi ce confuz mă simt în presimţirea atîtor aurore !

★

Aşa am reuşit să mă înstrăinez că dacă aş fi rămas încă un an pe nimeni n-aş mai fi recunoscut şi nimeni nu m-ar fi recunoscut. Luni întregi am stat întins în pat urmărind concluziile absurde ale vreunui gînd şi citind numai poeţi şi sfinţi. Ar trebui apoi să scriu pagini întregi despre atîtea şi atîtea preumblări prin parcuri singuratice, reeditînd cu voia şi fără voia mea atîtea experienţe romantice, perimate sau externe, după dimensiunile sufletului şi intensitatea meditaţiilor. Iubesc oraşele cu o poezie evidentă, care n-au nevoie de nopţi pentru a deveni interesante şi nici de taine pentru a fi fermecătoare. Şi, precum în oraşele urîte nu poţi iubi, paralizat de cadru, în oraşele prea frumoase cadrul suplineşte iubirea. În Paris sau Dresda, orice femeie îmi pare prea puţin ; în Berlinul sinistru, prea mult. Şi aşa a ajuns Eros, zeul meu paralel. Cu puţine fiinţe mă voi întîlni în lumea asta. De lucruri nici nu mai vorbesc. Toată viaţa mă voi despărţi ; mă voi despărţi şi de moarte !

[Bucureşti, 21 august 1935]

Mă interesează aşa de puţine lucruri încît timpul a devenit o ispită minoră, de care mă pot scăpa prin infinite arme. O spaimă obscură şi continuă este dominanta vieţii mele, o spaimă care mă eliberează de istorie şi chiar de veşnicie, dar care mă fixează în centrul meu. Tot ce-am înţeles altcum decît ceilalţi oameni, datorez acestei spaime, pe care o blestem cu recunoştinţă.

★

Mă ocup foarte serios cu muzica. Toate celelalte activităţi sunt prea omeneşti şi dezvăluie ordine prea vizibile ale lumii. Muzica, în esenţa ei, n-are nici o legătură cu ceea ce se petrece aici. *Mă îndoiesc serios dacă muzica este creaţia oamenilor. Poate că n-au existat nici Bach, nici Beethoven, nici Wagner... Uneori cred că există D[umne]zeu. Atunci îmi dau seama cît sunt de prisos.*

27 Dec[embrie] 1935

Tristeţile de inspiraţie n-au nume, fiindcă nu sunt legate de individuaţie, sunt — ca să spun o prostie — un maximum, o culme a epidermii.

★

...momentele unice cînd tristeţea devine cunoaştere. Atunci scoate din ea însăşi elementele unei alte înţelegeri şi substanţa ei o substituie obiectivităţii lumii. Tristeţea religioasă este o culme pe care trebuie s-o plătim cu infinite tristeţi organice.

★

Femeile pot fi mai aproape de absolut, dacă acceptă să toarne peste tristeţi delicate, fluid trancendent. Fără presimţiri îngereşti nu se mai poate trăi. Mîngîierile care nu vin din această lume sunt singurul lucru pozitiv al iluziei lumii celeilalte. Aş fi nesincer dacă nu aş mărturisi că trec printr-o criză quasi-religioasă. Nu pot fi credincios, dar fără preocuparea religioasă aş fi pierdut. Numai religia poate răspunde la strigătul : ajutor ! Poezia este numai un strigăt. Pînă acum nici o poezie n-a dat un răspuns. Iarăşi este adevărat că întrebările poeţilor sunt nemiloase şi indiscreţia lor metafizică mult prea mare. Nemesis, *ca orice carte de poezii, nu rezolvă nimic, dar mă pune în faţa irezolvabilului tristeţii. Nici Rilke şi nici Baudelaire, n-au rezolvat nimic. Poeţii sunt pierduţi ; dar dacă n-ar exista ei, mi-ar fi ruşine şi de religie...*

Sibiu, 10 Ian[uarie] 1936

...a evada, nu atît din provincie, cît din rigorile ostășești, ce mi-au redus ardoarea la indiferență și m-au adîncit într-un dispreț de oameni și de lume, pe care meditația zădărniciei era departe a mi-l da.

[Paris], 2 Febr[uarie] 1938

...în nopțile pariziene renasc adesea terorile existenții mele din Brașov, oraș pe care cred a-l fi părăsit pe veci. Nu vreau să mă mai reîntorc la poalele Tîmpei, la umbrele ei inconsolabile, adăpost a unei groaze pe care încerc s-o uit. Voi păstra acelui oraș o amintire funebră. Criza religioasă pe care-am îndurat-o acolo mi-a alterat țesuturile și va trebui să treacă multă vreme, ca să pot disocia peisajul de nefericire. Și apoi viața de profesor, mai degradantă pentru amărăciunile mele, decît întunericul ghetto-ului!

Cît despre Paris, nu i-am găsit pînă acum nici o obiecție. Dacă l-aș fi comandat, într-un moment de perfecțiune visătoare și melancolică, n-ar fi putut fi executat mai pe măsura mea. Atîta poezie se dispensează de muzică.

★

Eliade îmi comunica mai recent că Lacrimi și sfinți *mi-a îndepărtat simpatia «prietenilor» din București, ceea se nu m-a întristat deloc. Eu însumi plecasem din țară cu sentimentul unei totale separații, accentuată aici pînă la ireparabil.*

[Combourg, 9 iulie 1938]

...am venit să aduc omagiul meu Plictiselii. Este ca și cum aș face un pelerinaj spre mine însumi.

Paris, 5 febr[uarie] 1940

...am putut constata încă o dată că sunt un om prost crescut. Am știut-o totdeauna, deși mi-am mărturisit-o arareori. Prietenii și semenii mei nu bănuiesc ce zadarnică e așazisa mea amabilitate și cît de strein sunt mie și lor în accesele patetice. Niciodată în raporturile mele cu oamenii n-am putut trece peste periferiile emoției și facilitățile afectelor. Numai fiindcă nesincer, poți rămînea efectiv singur. Și eu am pus totdeauna singurătatea înaintea iubirii.

★

Prietenia durabilă presupune infinite lașități reciproce și o criză continuă a luciditații. Nu se poate ține la cineva fără o anemie a cunoașterii și o atipire a spiritului. ...Eu sunt un laș fără margini — și de aceea am lăsat atîția prieteni pe unde am trecut.

★

Lacrimi și sfinți... *Aproape toți prietenii de la București au găsit-o slabă; același lucru îl vor face desigur și cu ultima carte. Sunt așa de puțini oamenii care bănuiesc ce greu e a trăi numai pentru artă și nefericire. Cărțile mele s-au născut din oboseli, inaccesibile Balcanilor.*

★

De n-aș fi supus prea frecvent nesănătăților m-aș invidia de dimineața pînă seara. Ce-mi mai poate oferi viața după atîta vacanță? Viitorul condensează groaze la care nu rezist nici măcar prin gînd *.

---

* Fragmentele de față, încredințate acum pentru prima oară tiparului, fac parte din fondul de *corespondență* Emil Cioran aflat în arhiva Muzeului literaturii române. Ele se adaugă paginilor E. M. Cioran apărute în ultimul timp în *Viața Românească* (nr. 6, iunie 1983, pp. 56—60) și în *Vatra* (nr. 2, februarie 1984, p. 12), traduceri din limba franceză a celor mai recente colaborări publicistice ale eseistului. Legate direct de climatul românesc al începuturilor lui Cioran, aceste *paragrafe epistolare* aduc elocvente exemplificări totodată interesantelor considerații teoretice pe care Radu Florian i le-a consacrat, în *România literară* (an XVI, nr. 50, 15 dec. 1983), reputatului scriitor, în care vede și intuiesc *«un moralist al secolului 20»*. (N.F.).

Marin SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

O dinastie lirică : Văcăreștii

Poezia veche, dacă e cît de cît viabilă, are șansa de-a regenera, periodic, la te miri ce adiere de simpatie. O bătrînă care mă invitase anul trecut la un tort făcut de mîna sa, cu ocazia unei frumoase aniversări, 90 de ani de viață, m-a oprit pe stradă, nu peste mult timp, speriată, să-mi anunțe un lucru nemaipomenit : îi cresc dinți ! În cîteva luni, dantura de mult apusă, s-a refăcut total. Totul e, va să zică, să depășești punctul critic. Celulele vitale, după un moment de derută, o iau de la început.

Din păstaia unui nume comun, Văcărescu, *s-au scuturat pe filele de început ale literaturii române patru poeți :* Ienăchiță, Alecu, Nicolae *și* Iancu. *În America, numele i-ar fi predestinat unei îndeletniciri de cowboy de ispravă, protagoniști, mai tîrziu, în filmele western. În Țara Românească, au adunat cu arcanul cîrezi de litere. Dinastia lor lirică mai că ocupă un secol, făcînd un secol mai bun din două mai rele. Mersul timpului îl putem ghici după moda vestimentară. Ienăchiță, născut în 1740, și-a lăsat chipul încondeiat de Nenea Zugravu pe albul de ou al bisericii Sfîntul Spiridon. Mă pregătisem să descriu, cu lux de amănunte, imaginea falnică de cărturar, nu numai dus la biserică, dar și rămas acolo. (Ce ne-am fi făcut fără acești sfinți pereți,* arhivă *și* fototecă *și* condică *a neamului ?).*

Mi-am adus însă aminte că G. Călinescu s-a arătat și el interesat de înfățișarea spătarului, înviindu-l sub pana ageră de degustător de cărturari îmbrăcați fanarioticește. Iată-l : «gugiuman de samur pe cap, anteriu de sevai roz-gălbui, încins cu giar, în care stă înfipt un hanger cu mîner de smalț albastru și cu pietre scumpe, pe deasupra contăș verzui du culoarea jaspului, îmblănit cu samuri. În mînă ține un sul cu acest testament în versuri». *Nu reproduc însă* testamentul, *spre a vă face curioși, spre a vă ține cu sufletul la gură. Alecu apare și el cu căciulă înaltă, anteriu și brîu. Nicolae e cu capul gol și cu un pumnal la brîu, iar Iancu, descoperit și el, tuns scurt (încep să-și amintească tot mai mult de romani), a renunțat la hanger sau pumnal. Arma s-a sublimat. Vom avea de acum de-a face cu arma scrisului, căci Iancu va fi un luptător. Vremea era furnicată de presimțiri și prefaceri. Toate ideile nobile sînt cîntate de el cu sincer avînt și veștejite, la fel de sincer, din tabăra cealaltă (căci erau pe atunci două tabere) de colonelul Lăcusteanu. Dar să nu ne grăbim. Ienăchiță merită mai multă atenție. Oricum, mai mult decît o descriere vestimentară. Ce se ascundea sub gugiuman ?*

Dacă straiele erau din Fanar, cel care le purta avea un suflet de român. Și cum patriotismul gol nu e niciodată de ajuns, vom spune de îndată că românismul lui se sprijinea pe-o aleasă cultură, activă pe multe planuri. Nu știa degeaba grecește, italienește, franțuzește și, era să uit, turcește. Faptele sale de ispravă sînt o Istorie a prea puternicilor înpărați othomani, adunată și alcătuită pă scurt de dumnealui Ianache Văcărescul, dicheofilax a Bisericii cei mari a Răsăritului și spătar al Valahiei. *(Tot după moda timpului, în titlu era inclusă și* cartea de vizită *completă a autorului). Cartea a fost de curînd retipărită. Mult mai importantă pentru noi este gramatica sa :* Observații sau băgări-dă-seamă asupra regulelor și orînduelelor gramaticii rumânești, adunate și alcătuite acum întîi dă dumnealui Ianache Văcărescul, cel dă acum dicheofilax a Bisericii cei mari a Răsăritului și mare vistier a Prințipatului Valahiei, *1787. Și această* carte *de pionierat e o raritate. Ienăchiță Văcărescu — un strămoș al structuralismului ? Nu m-aș mira s-o descoperim într-o zi. De-aia e bine că avem* textul *în față.*

Mă întreb, speriindu-mă de seriozitatea și erudiția spătarului, mai apoi vistierului, ce l-a îndemnat totuși să mai scrie și versuri ? «Creșterea limbei românești / Ș-a patriei cinstire». *Și îl credem pe cuvînt. La un poliglot ca el, prețuirea limbii române nu-i de colea. Ii caută, teoretic, legile și prînduielile, punerea în stare de funcționare, iar practic, farmecul rimei și dulceața sunetelor. Evident, n-a dus* căutarea *pînă la capăt. Versurile lui sînt de «poșta redacției». Orice începător de azi, cuibărit pentru vecie într-o redacție, i-ar putea scrie superior : «Mai trimiteți» sau «Deocamdată nu». Asta nu înseamnă că nu există și azi mulți care compun sub nivelul secolului al XVIII-lea, stricînd, dintr-un condei, și creșterea limbii românești și-a patriei cinstire.*

Pe vremea Văcăreștilor se zbăteau canarii în colivii, turturelele erau «amîrîte» și «singurele», șoimii se temeau pe drept cuvînt de «lățișor». Universul păsăresc se vaetă în poezia lor ca într-un zăvoi. Inima e «inimioară» și are un «of». Cărturarii aceștia scriu în fugă, pe un colț de țambal, din taraful personal, cîntece de lume bună, care suferă după Marghioale, Maricici, Catinci, Lucsandre.

Discutam, deunăzi, cu un prieten, nimerindu-ne, vizitatori întîrziați, în fața ruinurilor conacului Coțofeanu, din Coțofenii Doljului. Conacul, un palat — culă de apărare, monument de arhitectură românească de pe la 1650 — figurează în enciclopediile de arhitectură. E încins, azi, cu un gard viu de țigani, care i-au furat și i-au pus pe foc tot ce se putea fura și pune pe foc. Ne-a zîmbit melancolic, cu ogivele de catedrală, care încă mai speră o întreținere.

— Iată și niște boieri care-au construit ceva, am zis.

— Și dacă au construit, iată ce s-a ales de construcțiile lor, mi s-a răspuns. Mai bine stăteau și Coțofenii degeaba, s-o ducă bine, să vîneze, să se scoale dimineața, să se uite prin curte după fetițe, pe care să le ochiască cu căciula. Știți, o căciulă de-aia zdravănă din trei samuri. Dacă vînatul cădea sub izbitură, îl mai lăsau un an, doi, dacă nu, nu. Și iar mîncau bine, dormeau și vînau și mureau de inimă sau de apoplexie la 40 de ani. Căci am avut o boierime luminată, și una întunecată, după cum am avut o burghezie luminată și una întunecată, după cum... și așa mai departe.

— Iar Coțofenii trebuie să fi fost luminați, de vreme ce și-au făcut palat de piatră și cărămidă aici, și nu unul de chirpici aici și unul de piatră în Franța sau la Istanbul, am zis.

Patriotismul meu regional suferă că acești Coțofeni nu au scris și versuri, ci ne-au împins prin veacuri doar acest mîndru vestigiu arhitectural, ce se rui-

nează tocmai într-o epocă de mari construcții. Dar m-am folosit de prilejul acestei vizite pentru a intra puțin în atmosfera timpurilor trecute.

Ce i-a împins pe Văcărești, repet, spre poezie? De ce-a simțit Ienăchiță nevoia să dea de-a asvîrlita cu gugiumanul strălucitor după frageda rimă? «Creșterea limbei românești / Ș-a patriei cinstire». *Viața le-a fost mai dramatică decît lasă să se înțeleagă opera. Ienăchiță, cel ce-și zicea, cu modestia dispărută azi cu desăvîrșire din tagma învățaților,* «om plin de neștiință», *fu o vreme exilat. Formația de dragoman era cu primejdie. O limbă străină în plus, stîrnea suspiciuni. Alecu, fiul său, este ridcat de trăsura neagră și dus, printr-un coridor de noapte și tăcere, pe lumea cealaltă.* «Pizma fanarioticească l-au dărăpănat», *citează G. Călinescu o spusă a lui V. Popp. Despre Nicolae nu se știu prea multe. Nici lui nu i-o fi fost ușor. Introduce în* poezia *familiei spiritul haiducesc, fiind, se pare, cel mai nemulțumit, înainte de Iancu. Are un cal, ales din baladă:* «Roibule, mi te grăbește, / Șalele-ți înțepenește, / Să mă duci peste pripoare, / Văi și coaste la strîmtoare, / Pre potecă făr' de soare. // Daleo, daleo, dragă durdă, / Fă-te-ncoace, nu fii surdă» *etc. Meritul său e de-a rima* «rumpă» *cu* «scumpă», *înainte de Eminescu.*

Iancu Văcărescu ocupă, pe drept cuvînt, un loc separat în istoria literaturii noastre. Cu el poezia *Văcăreștilor depășește vîrsta legiuită de natură și recapătă dreptul unor dinți noi. Fenomenul rar, de care vorbeam la începutul acestor însemnări. Foarte frumoasă dantură au poeziile lui cînd rîd ele la primăvara amorului. S-a observat înfiorarea în fața naturiii și perfida coborîre a lui Eros pînă și în lumea animală:* «Plăcute zbierări de turme / Aerul îl umple tot; / Tauri grei p-ale lor urme / Apăsate mugiri scot», *sau:* «Călușaua d-altă parte, / Lor răspunde nichezînd; / Ecco prelungind împarte / Al ei glas tot s-înălțînd». *Este lansată chiar o întrebare metafizică:* «D-amărunt privind natura / Planeți, răsărit, apus, / Stam gîndind: Așa făptura / Cine-ar fi-nvîrtind de sus?!» *(Întrebarea a rămas suspendată. Constituie încă obiect de studiu al mai multor colective de pe întinsul scumpei noastre planete).*

În legătură cu acest faimos poem, voi reproduce aici analiza lui Constantin Loghin. Didactică și foarte în proză, povestirea naivă ținînd loc de analiză: «Chinuit de dragoste, poetul se retrage la moșia Văcărești, la poalele Carpaților, într-o „căscioară", pe un deal, unde-și petrece ziua în plimbări, muncă casnică, vînătoare, pescuit, îndelectiniri poetice și meditații. Seara se culcă mulțumit, dar e deșteptat din somn de vizita neașteptată a unui copilaș sfios, cu aripi pe umeri, care-i refuză mîncarea și băutura. E zeul Amor. Sub vraja lui, poetul își pierde somnul. Condus de copilaș, iese în natură, unde toate-i surînd, toate-l încîntă. Sub puterea amorului poetul simte renăscînd noua viață». *Poți să spui că nu e adevărat?*

În schimb, în Istoria literaturii române *a lui Lucian Predescu întîlnim o exegeză ceva mai inspirată:* «Retras într-o „căscioară" de pe un deal al moșiei Văcărești, poetul caută să-și aline suferința din suflet cu plimbări, vînătoare, pescuit și meditații. Într-o seară, după ce adormise, e deșteptat de niște șoapte ce se auzeau afară. Deschizînd, se găsește în fața unui copilaș cu aripioare, ce-i cere adăpost: era zeul Amor. Copilul îl invită afară, poetul nu vrea, în cele din urmă cedează și, sub vraja poeziei naturii, poetul se simte înviorat, fericit, dispus la o nouă viață».

Deci lucrurile se limpezesc. Acum înțelegem mult mai bine. Nu știm însă care a scris întîi. De verificat dacă nu pornesc și unul și altul de la aceeași sursă și la urmă de verificat și sursa. Dar nu mai avem timp. Oricum, greu i-a fost și

autorului înamorat, dar, sărind hopul și-nghițind hapul, întins de Amor, totul s-a terminat cu bine, cum văzurăm; greu i-a fost și criticii române! Pusă în situația de-a găsi valori estetice acolo unde e vorba mai degrabă de valori culturale și de pionierat, critica a dat din colț în colț, s-a bîlbîit și s-a repetat. Călinescu, cu gustul sigur și cu extraordinarul talent literar, de care am vorbit în altă parte, a rezolvat dilema, alegînd fără milă grîul de neghină. Analizîndu-l cu pătrundere și vervă pe Iancu Văcărescu el ajunge la concluzia că ne aflăm în fața unui «remarcabil și pe nedrept uitat poet». *Subscriu la această opinie. Oricum, schimb bucuros mediocri din secolul douăzeci contra minori din secolele optsprezece—nouăsprezece. Ba chiar și majori din... etc. Iancu e singurul dintre Văcărești care și-a publicat în volum versurile :* Poezii alese, *București, 1830. Data trebuie reținută.*

Lectura versurilor surprinde prin varietatea inspirației și, mai ales, prin bogata claviatură metrică : «Ce putere, care arme, / Care arepi, care gînd, / Deștepte, cît el cînd doarme, / Pot orice să facă, vrînd» ; *sau* «Stăpîne al luminii ! / Eu văz în adevăr / Voința ta cea sfîntă !» ; *sau :* «Răscoală-te, inima mea, din a răbdării boală ! / Grozav, grozav ai suferit, grozavă te răscoală !»... *Și aproape o prea eminesciană legănare :* «Cîte dureri pricinuiești, / Ce lăcrimi d-întristare / La toți, ce mult nenorocești / Prin mica-ți depărtare. / / Dar cît s-ar înverzi curînd / De zîmbetu nădejdii, / Ce văz în chipu-ți luminînd, / Și nu mai am primejdii». *Și mai departe :* «Și gîndului acu / Să tacă îi plăcu. / Vorbire s-a-nceput / L-al inimilor fund : / Spun ele și răspund / Cu glasul lor cel mut».

Desigur, e greu să vorbim de talent, de măiestrie, în sensul de azi al cuvintelor. Talentul fiind, cum se știe, o lungă răbdare, aceste poezii de început cer din partea noastră îngăduință. Încetul cu încetul vor apărea și autorii talentați. Iancu Văcărescu, la curent cu literatura din multe țări, a și tradus, contribuind și prin aceasta la șlefuirea limbii. Cu el inspirația folclorică s-a rafinat. Cîntecele de lume cedează locul unor compoziții mai ambițioase, cu «peaze bune», «peaze rele», *strigoi.* «Și bogat, și cult, și patirot, și cu talent» — *îl caracteriza Petre V. Haneș. Un tînăr istoric literar de azi, Mircea Scarlat, e mai drastic în ce privește talentul :* «Ca poet, Iancu Văcărescu este un mediocru plin de intenții bune și animat de o mare dragoste față de poezie». *Eugen Simion și George Sorescu, în două cărți apărute simultan, pledează pentru o lectură optimistă, aș zice, a primilor noștri lirici. Eugen Simion contemplă cu apart rafinat, franțuzesc,* Dimineața poeților. *Oricum, textele sînt texte — e bine că există, e bine că au fost scrise atunci, ca să avem noi pe ce ne aplica.*

În încheiere aș cita și eu din poemul Ielele : «Umbre se plimbă, / Vîntul se schimbă, / Neguri s-adună, / Maluri răsună, / Chiote ! / Țipete ! / Chicote ! / Urlete ! / Hurur, brumb ! Brumb !», *care ne poate duce cu gîndul ba la* Uvedenrodele *lui Barbu, ba la* Mihnea și baba, *a lui Bolintineanu, ba la...* «Trec zgomotoase / Scîrșniri dințoase, / Fluieră / Relele, / Danțeră / Ielele ! / Hurur brumb ! Brumb !». *Poet de «clasicitate decadentă», cunoscător și de germană, avînd primul probabil la noi sentimentul măreției lui Goethe, din al cărui* Faust *a și tradus* («un crîmpeiu» *zice G. Călinescu) și pe care va încerca să-l și imite în concepția de literatură universală (larga deschidere către alte literaturi, din care tălmăcește — văzurăm — cu hărnicie). Iancu merită simpatia noastră necondiționată. Ne predăm lui. Căci în cîmpul minat cu floricelele născătoare de dileme* («S-o tai, se strică ! / S-o las, mi-e frică») *ale bunicului său, el sădește și alte multe probleme. Ară, desțelenește, seamănă, cîntă și descîntă, fără nici o spaimă de păgînism. Măcar un inventar de teme dacă am reține și tot ar fi ceva ! Autorii de istorii ale litera-*

turii pot leşina de plăcerea didactică de-a găsi la el, pentru prima dată ilustrate, cît de cît lizibil, acele indispensabile compartimente la un poet: «lirica filosofică», «poezia patriotică», «poezia lirică» etc.

Prezent în epocă şi cu versuri la inaugurări de cişmele, la tîrnosirea teatrului naţional, cel blestemat să ardă periodic, Iancu Văcărescu e exploatat şi spetit de ocazional, după care aleargă voios, îl prinde din mers şi îl imortalizează patriotic.

Răsfoindu-i stihurile, parcurgi şi un calendar politic — dintre revoluţia lui Tudor şi cea de la 1848. Regulamentul Organic *are de-a face cu el, şi mai ales el cu* Regulamentul. *Căci, citim în* Istoria *lui Călinescu:* «Devine curînd un potrivnic hotărît al Regulamentului Organic, susţinînd în Obştească Adunare că românii au avut totdeauna dreptul a-şi face singuri legile. Fu dar luat pe sus din chiar Adunare, dus între baionete, anchetat spre a se vedea dacă nu era în complicitate cu alţi sabotori ai regimului, apoi surghiunit la moşia sa Moţăeni sau în altă parte pînă la confirmarea de către ţar a Regulamentului». *Un «regulament» asemănător i se aplica, tot cam pe atunci, lui Puşkin. Temperamentul Văcărescului era aşadar bătăios obştesc. Cultivă tinerii cu aplicaţie literară, şi Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu şi alţii îi vor fi recunoscători. Unul dintre primii mentori din literatura noastră!*

Într-un sens, Iancu Văcărescu, prin cantitatea şi diversitatea scrierilor, este şi primul poet român profesionist. *N-a apucat să trăiască din scris, fiind el boier.*

POEŢII VĂCĂREŞTI

IENĂCHIŢĂ VĂCĂRESCU

La o-ntristare
Amară foarte,
'Ncît cel ce-o are
Să-şi roage moarte,
N-ai ce să faci.
Nu-i mîngîiere,
Nici e putinţă
Acel ce piere
Să-ţi dea credinţă,
Trebuie să taci.

*

Tu eşti puişor canar!
Nu te hrăneşti cu zahar,
Nici măcar cu cînepioară,
Ci hrăpeşti o inimioară
Ce-ai făcut-o jertfă ţie!
Ce-ai cu ea de gînd nu ştie!!

*

Zilele ce oi fi viu
vrednic aş vrea ca să fiu,
Oftînd, ca să te slăvesc,
dar cum poci să îndrăznesc?
Iscusit aş trebui
să fiu, să poci zugrăvi
Chipul tău care dă rază
soarelui, şi-l luminează.

Oi putea oare vrodată,
păn' nu merg pe lume-ailaltă,
Măcar pe scurt să-ţi vorbesc,
să vezi cum mă chinuiesc?
Oftările-mi sărcinează
pieptul, viaţa-mi scurtează,
Răpaus, viaţ-oi avea
numai Stixul cînd o vrea.

*

ALECU VĂCĂRESCU

La obrazul ce mă-nchin
văzînd daruri pă dăplin
Unite cu nur firesc
nu poci să tăgăduiesc
Că rob credincios îi sînt
pîn' voi întra în pămînt.

Singur eu aşa mă leg
de vreme ce înţeleg
Altfel că nu poci trăi,
fără d-a mă chinui
Nu-i găsesc nici un cusur
pă razile lui mă jur.

D-aceea m-am hotărît
cu dulcele lanţ de gît,
Răbdînd în veci să-i robesc,
ştiind cît mă fericesc.
Aşa lui m-am închinat
de cînd l-am întîmpinat!

*

Cum să-ntoarce după soare
Pururea această floare,

Așa inima din mine
În veci umblă după tine.

NICOLAE VĂCĂRESCU

A trăi făr-a iubi,
Mă mir ce trai o mai fi !
A iubi făr-a simți,
Mă mir ce dragoste-o fi !

A simți făr-a dori,
Mă mir ce simțire-o fi !
A dori făr-a jertfi,
Mă mir ce dor o mai fi !

*

Primăvara se iveşte,
Ia vezi muguru-nfrunzeşte,
Şi iarba cum încolţeşte,
Inima-mi zburdă şi creşte !

Cucul a-nceput să cînte,
Nu pe crăci uscate, frînte ;
Micşuneaua, cam plăpîndă,
Altor flori miros comîndă,
Daleo, doamne, ce orîndă !

Roibul meu, iarna mai toată,
N-a văzut vifor, nici zloată,
Că-l ţineam tot pe cătare,
Pe bere şi pe mîncare,
Vai de draga lui spinare !

Roibule, mi te gătește,
Şalele-ţi înţepenește,
Să mă duci peste pripoare,
Văi şi coaste la strimtoare,
Fre potecă făr' de soare.

Daleo, daleo, dragă durdă,
Fă-te-ncoace, nu fi surdă,
Vin' să te-ngrijesc mai bine
C-a-npuiat greierii-n tine,
Daleo, durdă, vai de mine !

Oleo. leo ! vremea-nvitează
P-ăl cu inima vitează,
Să nu stea să se clocească,
Ci-n sînge să bălăcească,
Pomina să-şi înflorească.

IANCU VĂCĂRESCU

Rugăciune

Stăpîne al luminei !
Eu văz în adevăr
Voinţa ta cea sfîntă !
Fre om bogat dorit-ai !
Slobodă i-ai dat mintea !
Cei nesupuşi porunci-ţi
Lui dau ticăloşia.
Din calea nebuniei
A lor mă voi abate.

Întru înţelepciune
Voi da eu slavă ţie !
Cît mă iubesc pre mine,
Atît iubesc pre oameni.
Vistierul aă e *vremea*.
N-oi pierde-o eu nici mie,
Nici altora n-oi pierde-o !
Cu dreptii ş-înţelepţii

Cu drag m-oi înţelege,
Sărac să nu se afle
Şi rob a nu fi nimeni !
Tu, doamne, mă fereşte
De orice tiranie !
Dă-mi întru cuget viaţa,
În el dă-mi nemurirea.

Ielele (I)

Umbre se plimbă,
Vîntul se schimbă,
Neguri s-adună,
Maluri răsună,
Chiote !
Ţipete !
Chicote !
Urlete !
Hurur brumb ! Brumb ! *(bis)*

Trec zgomotoase
Scîrşniri dinţoase,
Fluieră
Relele,
Danţeră
Ielele !
Hurur brumb ! Brumb ! *(bis)*

Cu mac pe frunte,
Păşesc spre munte
În pielea goală ;
Înghit din oală
Prea norodoase
Găluşti virtoase ;
Deşert pahare

Acre, amare,
Capul îşi
Cleatănă,
Trupul îşi
Leagănă,
Hurur brumb !

Una e chioară,
C-un ochi de cioară ;
Alta spetită,
Mult obosită ;
Alta guşată
Tot ceartă cată ;
Alta bîrfeşte,
Prea neghiobeşte ;
Una gîngavă
Stă pe gîlceavă ;
Alta bogată,
Şchioapă-ngînfată ;
Alta calică,
Gheboasă, mică ;
Cea mai snovoasă
E ofticoasă ;
Şi cea mai bună
E cea nebună ;

Toate pizmaşe,
De om vrăjmaşe.
Neruşinate,
Înverşunate ;
Cît simt răcoare
Dau din picioare ;
Toţi dracii strigă,
Ca să le frigă' ;
Ei lor plăcere
Fac cum le-o cere.
Cu draci voioase
Zbor piste case ;
Înfricoşate
Trec piste sate,
Mult mai trufaşe
Merg la oraşe,
Hîrîie,
Mîrîie,
Duduie,
Zguduie.
Hurur brumb ! Hurur brumb !

Tot miaurlăire !
Tot chiuire !
Tot de turbare

Rîs ! văietare !
Hurur brumb !
Cîrduri şi gloate
Se car pe roate,
Hurur brumb ! Brumb ! *(bis)*

Iar cînd frîng cară
Osînd-amară !
Foc şi pieire !
Pe omenire !
Hurur brumb ! *(tris)*

De om oricare
Iau mădulare,
Lipsa să-şi dreagă ;
Cu sînge-o-ncheagă.
Ard şi usucă
Orice apucă.
Chiote !
Ţipete !
Chicote !
Urlete !

Fluieră
Relele,
Danţeră,
Ielele,
Capul îşi
Cleatănă,
Trupul îşi
Leagănă.
Hîrîie
Mîrîie,
Duduie
Zguduie,
Hurur brumb ! Brumb !

Iar miaurlăire !
Iar chiuire !
Iar de turbare !
Rîs ! Văietare !
Hurur brumb !

La espresia fizionomiei unei fetiţe

Căutătura-ţi va război,
Zîmbirea-ţi cere pace ;
Şi să m-împac cu tine voi,
Dar să mă bat — îmi place !

Norii

Norii sînt prea de prisos
L-astfel de soare frumos.
Razelor, cînd vă-nnoraţi,
În mormînt mă aruncaţi ;
Şi iar, cît vă-nseninaţi,
Suflet nou pe loc îmi daţi !
Norilor, milă n-aveţi ?
Patima mea nu vedeţi ?

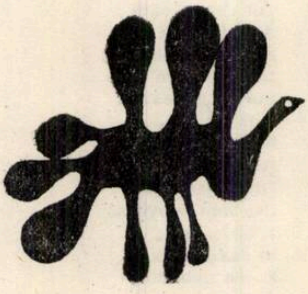
Cum de nu vă depărtaţi
Mai curînd ! ca să-mi lăsaţi
Chipu cel luminător
Fără umbră, fără nor,
Ca singur iarăşi să va
Inviind a lumina,
Ca zîmbetul dulce sfînt,
Să mă scoată din mormînt ?

Vino, preadorit senin !
Spal-al norilor venin !
Vino, arată cît poţi !
Risipeşte norii toţi !
Vino, pînă cînd nu sînt
Tot un trup cu al pămînt !
Căci atunci e de prisos
Daru soarelui frumos.

Bibliografie :

Poeţii Văcăreşti, *Versuri alese*, ediţie îngrijită de Elena Piru, cu o introducere de Al. Piru, Bucureşti, E.P.L., 1961.
Poeţii Văcăreşti (Ianache, Alecu şi Nicolae), *Opere*, ediţie critică, studiu introductiv, note, glosar, bibliografie şi indice de Cornel Cîrstoiu, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.
G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1941.
C. D. Loghin, *Istoria literaturii române*, Cernăuţi, 1926.
Lucian Predescu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, Editura Cugetarea, f.a.
Eugen Simion, *Dimineaţa poeţilor. Eseu despre începuturile poeziei române*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980.
Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.

Notă : *Versurile se reproduc după ediţia Elena Piru, 1961.*



CRONICA EDIȚIILOR

În dezbatere :

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982 *.

EDIȚIA AL. PIRU

Ediția Al. Piru a *Istoriei literaturii române* de G. Călinescu prezintă avantajul de a înfățișa cititorului textul primei ediții completat cu materialele culese și redactate de însuși G. Călinescu.

Din păcate, mă nemulțumesc reproducerile, admirabile în ediția Drăgan. De asemenea, trebuiau grupate la *Addenda*, consider eu, *toate însemnările* lui Călinescu, risipite în *revista* lui, adică a Institutului. Acolo sînt *date* extrem de prețioase — așa cred — de care nu se putea dispensa editorul, întrucît constituie un real aport la textul existent.

În prefața broșurii consacrate *corespondenței* mele cu G. Călinescu, apărută de curînd (1984), Liviu Călin a semnalat un fapt pînă atunci necunoscut (p. 14—16) : un articol din ziarul *Mișcarea*, datat 6 mai 1932, în care, pornind de la reușita expunerii din *Viața lui Mihai Eminescu*, invit pe Călinescu să scrie o istorie a literaturii române.

În felul acesta se luminează originea acestei cărți excepționale.

Buc., martie 1984

Acad. Al. ROSETTI

VOM TRĂI ȘI VOM VEDEA !

Am, evident, satisfacția de a fi publicat în 1982, la Minerva, ediția a doua din monumentala operă *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, revăzută și adăugită de G. Călinescu, pe care o aveam gata de 15 ani.

Proiectul altora de a publica *Istoria*... cu modificările și adaosurile aduse de G. Călinescu, din 1945 pînă în 1964, la sfîrșit, a fost și el înfăptuit de Iosif C. Drăgan, din păcate cu omisiuni și erori. Oricum, cititorul are la dispoziție ambele versiuni și le poate compara.

În ce mă privește, sper să fi demonstrat că singura versiune posibilă și îndreptățită era aceea dorită de autorul însuși. Ea a fost distinsă, desigur... doar printr-o Diplomă de onoare a revistei *Manuscriptum*, semnată de Șerban Cioculescu.

Sînt și nemulțumiri : Ion Bălu pretinde că tehnoredacția n-a pus bine clișeele, Marcel Duță nu e de acord cu unele modificări ale judecății de valoare introduse de G. Călinescu. Alții susțin, dimpotrivă, că G. Călinescu n-a schimbat nimic din prima ediție, sporind doar datele bibliografice. Se preconizează o ediție nouă, critică, în care să se arate toate intervențiile autorului la prima ediție, cu aprecieri. Există critici

---

* Specificăm, și cu această ocazie, că observațiile, formulate pe întreg parcursul discuțiilor, aparțin în mod executiv celor ce le semnează. În spiritul deplinei obiectivități științifice, redacția își rezervă dreptul ca să-și precizeze poziția de abia în final *(n.r.)*.

mai mari și istorici literari mult mai competenți decît G. Călinescu ! Vom trăi și vom vedea !

Pentru moment, să se observe că, după aproape două decenii de la dispariția lui G. Călinescu, Institutul de Istorie și Teorie Literară care-i poartă numele n-a făcut, în legătură cu reeditarea *Istoriei literaturii române...*, nimic **.

Al. PIRU

Mihai Eminescu, *Economia națională*, **antologie, studiu introductiv**, note și comentarii de Vasile C. Nechita, Iași, Editura Junimea, 1983, 295 p.

Antologia întocmită de Vasile C. Nechita din scrierile lui Eminescu despre *Economia națională* a fost comentată de Șerban Cioculescu sub aspectele ei filologice, cu o serie de considerații în parte fără legătură cu scrisul eminescian (*România literară*, nr. 36, 8 septembrie 1983, p. 7). Se demonstrează astfel, de către critic, că editorul nu știe latinește și se propune Editurii Junimea să manifeste mai multă exigență pentru acuitatea filologică a textelor pe care le publică. În final, Șerban Cioculescu adresează un apel *economiștilor* să-și spună cuvîntul. Este necesar însă — credem noi — ca înaintea acestora «să-și spună cuvîntul» istoria literară.

Problema fundamentală ce se pune în legătură cu această antologie, și pe care, din păcate, Șerban Cioculescu nu o aduce în discuție, privește statutul textelor din manuscrise și paternitatea celor reproduse din *Curierul de Iași* și din *Timpul*, publicații pe care poetul le redactează (prima, între 1876—1877 ; a doua, între 1877—1883).

Editorul nu face astfel distincție, în privința statutului textelor din manuscrise, între cele originale, prelucrări sau traduceri și le tratează pe toate ca *scrieri originale*. Dacă pentru *Economia națională*, studiul cu care se deschide antologia respectivă, nu cunoaștem încă sursa, convinși fiind însă că scriere originală nu este, alte texte, ca *Ideea ecuatică*, *Fiziocrație*, *Despre muncă*, *Teoria lui Ricardo* sînt, fără nici o îndoială, traduceri, iar *Transport* este compus din unele extrase din lucrări de specialitate. Se înțelege deci că, prin *statutul* ce-l au în manuscrise aceste texte, nu pot fi invocate în documentarea originalității concepției poetului privind economia națională. Ele reprezintă doar mărturii ale preocupărilor eminesciene în acest domeniu. Sînt texte — și acesta este lucrul cel mai important — destinate să-i servească poetului în susținerea unor *teze* din proza sa politică.

Problemele se complică și mai mult cînd trecem la articolele reproduse din *Curierul de Iași* și din *Timpul*. Din cele *44* de texte tipărite din aceste publicații, cel puțin *9*, și nu dintre cele mai puțin importante, *nu sînt de Eminescu* și nu au ce căuta între scrierile sale. Face parte, dintre acestea din urmă, suita celor cinci articole, *Răscumpărarea căilor ferate*, care ocupă în antologie locul central, și sînt invocate și în studiul introductiv ca texte de bază în definirea concepției poetului privind economia națională. În editorialul *București, 10/22 noemvrie 1879*, ce aparține lui Slavici, se atrage atenția asupra materialelor respective ca venind din afara redacției. *«Dar — atragem atenția cititorilor noștri* — scrie Slavici — *asupra șirului de articole ce am început în numărul de ieri și continuăm în cel de astăzi asupra cestiunii căilor ferate»*. Eminescu, la rîndu-i, în editorialul *București, 22 noemvrie/4 decemvrie 1879*, arată că articolele nu aparțineau grupului redacțional și că prelua el însuși informații din ele. *«Tot aceste idei* — scrie poetul — *sînt pe larg dezvoltate în articolul „Răscumpărarea căilor ferate III" ce urmează mai la vale și asupra căruia atragem deosebita atenție a cititorilor»*. Se face, așadar, o demarcație categorică între *editorial* și *articolele* ce urmau în cotidianul bucureștean, articole cu care Eminescu se întîlnea în tratarea acelorași probleme. A nu ține seamă de acest lucru înseamnă a-l taxa pe marele poet ca fiind lipsit de conștiință profesională.

** Opinie colaterală, ce nu privește problema în chestiune. Vom reveni, totuși, asupra inexactității ei, în intervenția noastră concluzivă la această dezbatere (*n.r.*).

Nu este de Eminescu nici materialul *Originea școalelor reale și vocațiunea lor*, care ocupă în antologie, de asemenea, un loc important. Poetul subliniază, într-o notă introductivă, spre a înlătura orice confuzie, că textul în cauză venea de la un colaborator extern. *«În vederea schimbării ce se proiectează a se da programei liceelor literare — precizează Eminescu — primim următorul articol care contribuie a demonstra inutilitatea și sprijinirea reformei propuse»*. Editorul antologiei pe care o discutăm aici nu poate invoca nici o justificare în includerea acestui articol, de vreme ce poetul declară categoric că nu-i aparține.

Textele *Numismatica română* și [*Articol de fond*] (p. 180—184) sînt de Slavici. Construcția frazei e tipică scrisului slavician. Un exemplu : *«Le-am dat ocazia să dovedească țării, că nu este adevărat ceea ce se zice, că greșiți sînt aceia care cred și susțin că nu specula, ci buna credință îi povățuiește»*. Asemenea întorsături în structura frazei nu întîlnim la Eminescu, însă ele sînt caracteristice prozatorului transilvănean.*

Tot de Slavici este și articolul *Calendarul bunului econom*, publicat în *Timpul* din 6 octombrie 1877 și reprodus de Eminescu în *Curierul de Iași* din 9 octombrie 1877. Textul a și fost inclus în ediția scrierilor lui Slavici (*Opere X. Studii și articole*, București, 1981, p. 109—110). Deși figurează într-o ediție cu circulație largă încă de acum trei ani, Vasile C. Nechita ține să precizeze, cum face de altfel și în alte cazuri, că *«apare pentru întîia oară în ediția noastră»*.

Editorul evită să preia titlurile articolelor din edițiile anterioare, pe care le consideră, ca și noi de altfel, falsuri ce induc în eroare și contribuie la formarea unei imagini deformate asupra publicisticii eminesciene. Procedeul de-a numi toate editoriale [*Articol fără titlu*] nu ni se pare însă prea fericit, în orice caz nu în edițiile critice. Se putea folosi sintagma inițială, chiar dacă ele se tipăresc aici fragmentar.

Studiul introductiv al lui Vasile C. Nechita pune în discuție și *teza* lui Eminescu potrivit căreia la început *«tot pămîntul era domnesc»*. Editorul ne trimite la N. Bălcescu, care vorbește de *«spoliații succesive»*. Poetul nu tratează însă această chestiune. În *teza* sa el se întemeiază pe un document din 1782. Stăpînirea austriacă urmărea să intre, îndată după ocuparea Bucovinei în 1775, în posesia pămînturilor populației autohtone. Fruntașii bucovineni adresează Divanului domnesc din Iași mai multe întrebări, între care, cea mai importantă se referea la stăpînirea pămîntului în vechime. *«Tot locul Țării Moldaviei* — arată Divanul domnesc din Iași în răspunsul său — *dintru început loc domnesc au fost»*. Documentul se păstrează în manuscrisul *2387, 28—35* în transcrierea lui Eminescu. El stă și la baza *tezei* poetului și nu poate fi ignorat cînd ne ocupăm de acest aspect al concepției sale economice.

Indicele de nume, cu care se încheie ediția discutată aici, e plin de erori în nici un chip scuzabile. *Andrássy* este scris *Andrásy, Matei Basarab* devine *Basarab Matei, Ionescu de la Brad, Ion* este trecut *Ionescu, I., de la Brad*, iar *Du Bois-Reymond, Emil* apare și cu o ortografie ciudată, *Raymond, du Boy*.

---

* În legătură cu relațiile stabilite între Eminescu și Slavici, mai ales în perioada colaborării în *Timpul*, sînt de făcut unele precizări și cu privire la modul cum ele au fost recent înfățișate în monografia consacrată de Petru Rezuș poetului nostru național. Pentru ultimul biograf eminescian prietenia exemplară dintre cei doi scriitori s-ar reduce doar la poziția de îndrumător generos a lui Eminescu și la atitudinea de profitor nerecunoscător a lui Slavici. Cum Petru Rezuș citează, în asemenea împrejurări fals interpretate, unele dintre afirmațiile mele, întrebuințîndu-le însă în cu totul alte contexte decît cele pe care îmi îngăduisem să le examinez la rîndu-mi în cercetările întreprinse, consider nedemn procedeul său de a mă face părtaș la opinii pe care nu le împărtășesc și care, din punctul de vedere al adevărului istoric, mi se par iresponsabile și fără nici o acoperire documentară. Petru Rezuș crede, bunăoară, că în momentul prăbușirii intelectuale a poetului, Slavici îl părăsește pe acesta și pleacă la Viena, pretextînd că *«este bolnav sau numai acuză diferite dureri»* (p. 188). Am arătat în *Ion Slavici și lumea prin care a trecut* (p. 263—264) că prozatorul transilvănean suferea de-o boală gravă și că îi aminase plecarea din țară pînă la intrarea în vacanță căci, fiind profesor, atunci putea să lipsească mai mult timp de la catedră. Slavici este acuzat apoi că, înainte de plecarea la Viena, dă soției sale *«indicații precise cum să procedeze»* cu Eminescu și *«cum să scape de sfătuitorul și îndrumătorul său din tinerețe»* (p. 188—189). Nu cunoaștem un document din care să rezulte o asemenea atitudine, mai ales într-un moment în care între prozator și soția sa raporturile erau cu totul degradate (curînd după aceea au și divorțat) și ne îngăduim să calificăm aceste afirmații drept calomnioase.

În fine, îi atragem atenția lui Petru Rezuș, înverșunat pe Slavici că n-a participat la înmormîntarea lui Eminescu, că în acele triste zile scriitorul se afla în temniță la Vaț, unde ispășea o grea osîndă pentru activitatea lui pe tărîmul revendicărilor naționale ale românilor.

Numele lui H. Miller este trecut de două ori, la distanță de numai un rînd. Ortografia incorectă a numelor face ca și alfabetizarea lor să fie greșită.

Pomeneam la început că o parte din obiecțiile critice ridicate de Șerban Cioculescu nu au legătură cu scrisul eminescian. Nu au legătură întrucît se aplică la *texte ce* — așa cum am demonstrat mai sus — *nu aparțin poetului*, dar pe care reputatul critic le tratează ca și cum ar fi ale lui Eminescu.

În ceea ce ne privește, lăsăm, acum, *«să-și spună cuvîntul»* și economiștii.

D. VATAMANIUC

PROBLEME ALE EDITĂRII CLASICILOR

Reeditări în condiții științifice

Una din activitățile cele mai susținute ale editurilor noastre, în anii culturii socialiste, este valorificarea moștenirii culturale. O serie de oameni de știință și de litere au fost încredințați unor colective de cercetători sau cîte unuia singur, pentru editarea, întîiași dată, în condiții filologice stricte. Astfel au văzut lumina tiparului și în ultimul an lucrări de mult epuizate, ca acelea ale lui Dimitrie Cantemir (unele prima oară deshumate), B. P. Hasdeu (corespondență primită), Cezar Bolliac (Opere alese), *Al. I Odobescu, M. Kogălniceanu, Iacob C. Negruzzi, Titu Maiorescu, M. Gaster* (Literatura populară), *Barbu Delavrancea, N. Iorga, iar dintre criticii interbelici G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, Perpessicius, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu și Vladimir Streinu. Nesfîrșită ar fi lista clasicilor vechi și noi, reeditați în condiții științifice de toate editurile din capitală și din țară, de-a lungul celor patru decenii, cîte vom aniversa în acest an, de la 23 August 1944, ca și unele «restituiri» din cărțile scriitorilor «minori», pe nedrept dați uitării.*

Acad. Șerban CIOCULESCU

Priorități sau excomunicări ?

A discuta despre editarea clasicilor literaturii române presupune abordarea, în prealabil, a cîtorva aspecte de principiu. Dar ele sînt atît de osmotic legate între ele, încît sînt greu de disociat și par a fi — poate și sînt ! — ipostaze ale aceleiași fundamentale întrebări : cum editățm clasicii. Am reaminti că în acest caz, ca și în atîtea altele, e vorba de un proces. Procesul presupune — se știe — istoricitate, iar istoricitatea e suma variilor împrejurări, determinate — și ele — de conjuncturi. Cine cunoaște îndeaproape istoricitatea editării clasicilor la noi îi poate lesne înțelege curba sinuoasă a împrejurărilor și a conjuncturilor. Unii ignoră procesul, adică istoricitatea și, plasați sus, sus de tot, pe un punct anume, fix, contemplă fenomenul ignorîndu-i devenirea (adică împrejurările). De aceea judecățile lor, negatoare, formulate repede și categoric, sînt lipsite de obiectivitate. Lipsite de obiectivitate, pentru că sînt constant negatoare, procedînd prin a minimaliza și desconsidera cea ce s-a realizat timp de aproape patru decenii în acest domeniu. Ceea ce e profund nedrept și, de aceea, dăunător. Nu vrem să exagerăm, prin *idilizarea* înfăptuirilor, noi înșine relevînd altădată carențe reale și importante. Dar nu cred că e acceptabilă nici negația absolută care, pur și simplu, batiocorește truda neobosită a unor cărturari, istorici literari, editori specializați și redactori de editură ce s-au dăruit toți laolaltă acestei nobile munci. Idealizarea și pornirile negatoare ni se par deopotrivă de dăunătoare.

Realitatea este că acest proces cu istoricitatea lui dramatică își poate recunoaște începutul încă în anii cincizeci. Atunci s-au pus, de fapt, bazele acestei munci și s-au creat nu numai un stil,

dar și o școală filologică privind transcrierea și interpretarea textului, stabilindu-se criteriile alcătuirii unei ediții. S-a folosit, desigur, experiența de la fosta Editură a Fundației regale. Dar s-a mers mult mai departe, cu rezultate remarcabile, evidente, de pildă în foarte bunele ediții de la E.S.P.L.A., din opera lui Gr. Alexandrescu, Miron Costin, Caragiale, ș.a. Dacă paginile acestor ediții n-ar fi sluțite de blestematele croșete sau de dogmatismul interpretărilor de istorie literară (din prefețe sau comentarii), ele ar putea fi recomandate drept modele ale genului (cum, sub aspect filologic, și sînt !). Dar, mai tîrziu, în climatul deschizător de perspective creat de Congresul al IX-lea al partidului, bazele puse în anii cincizeci au putut rodi cum se cuvine. Mai întîi, fapt esențial, au fost înlăturate excomunicările, manicheismul dăunător dispărînd din criteriile restituirii operei înaintașilor. Singurul criteriu valabil este cel al valorii operei scriitorilor și cugetătorilor din trecutul nostru spiritual. La acesta se adaugă recomandarea, mereu afirmată în documentele de partid, ca restituirea să se realizeze în spirit critic, revelîndu-se în comentarii punctele de vedere vulnerabile sub raport ideologic și politic din opera editată.

Aceste principii judicioase și eficiente s-au aplicat treptat, într-un ritm care nu a fost întotdeauna cel dorit. Dar acest ritm insuficient a fost determinat de condiții materiale și de altele la care ne vom referi detaliat, într-un alt articol. Se va vedea, sper, că nu sînt puține și nici oarecare ca însemnătate. La fel ar trebui privite și așa-numitele priorități, la care se fac uneori referiri. Uneori se fac auzite observații cum că de pildă, de ce a fost editat cutare autor și nu un altul sau de ce o ediție e mai corpolentă decît alta. Am spune mai întîi că asemenea reproșuri sînt reflexul întîrziat al manicheismului din anii dogmatismului, care, și el, stabilise priorități. Că aceste priorități nu erau altceva decît o formă mascată de excomunicare, cine nu știe ? Unele voci ar voi pur și simplu suspendarea oricărei activități în domeniul editării clasicilor pînă ce nu apare opera altei personalități. Ceea ce e nerezonabil, excesiv și ineficient. Nu se poate spune că pledoaria pentru necesitatea editării operei unei mari personalități nu e dreaptă și că, în consecință, ea ar trebui neîntîrziat soluționată. Dar de ce să invocăm vechile criterii discriminatorii ? Neapariția, de pildă, a ediției integrale a operei lui Const. Stere nu se datorează, cum se insinuează, apariției ediției *Operelor complete* de C. Dobrogeanu-Gherea. Să mi se ierte o digresiune, scuzabilă prin argumentul că opera acestor două personalități mă interesează în chip special. Sînt recunoscător celor care s-au îngrijit de apariția într-un timp record a ediției Gherea (deși e deficitară în alcătuirile ei interioare) și sincer dezolat că opera lui Stere, pe care o cunosc în detaliu și o studiez de multă vreme cu admirație pentru a-i închina o monografie, întîrzie să apară. Dacă aș primi dezlegările necesare (să nu știe cei ce tot depun stăruințe discriminatorii că aceste dezlegări sînt, totuși, necesare?) *, aș lăsa imediat totul la o parte și aș lucra cu pasiune și cîtă pricepere am la editarea operei acestei personalități, pentru mine pasionante, care a fost Const. Stere. Atunci cînd mi s-a îngăduit, am publicat, în 1979, sub îngrijirea mea, singura ediție din scrierile lui Stere care a apărut după 23 august 1944. Aș face-o bucuros din nou. Sau, sînt încredințat, ar face-o altcineva. Dar nu depinde de mine sau de acel altcineva. Exemplele s-ar putea înmulți, toate dovedind ușurătatea etalării unor criterii inventate. Aș putea întoarce întrebarea. Dar dacă nu apăreau operele complete ale lui Gherea, ar fi apărut, în schimb, cele ale lui Stere ? E inutil să spun că întrebarea este retorică... În locul acestui manicheism mutilant — și grav în consecințe, dacă ar fi luat în seamă — s-ar cuveni să admitem senin că sînt imperios necesare operele ambilor cugetători, prieteni și adversari ideologici deopotrivă. Dacă ar apărea, alături de *În preajma revoluției*, TOATĂ publicistica lui Stere, generațiile mai noi ar putea să realizeze dimensiunea impunătoare a acestui mare doctrinar democrat și patriot, făcînd imposibile invectivele care se mai rostesc cînd și cînd, datorate, tot, azi ca și ieri, necunoașterii.

Nu o dată se fac auzite imputări că a fost neglijată opera lui Iorga și, în schimb, au apărut unii publiciști, scriitori mai puțin importanți (a fost invocat, pe nedrept, numele lui F. Aderca). Că opera lui Iorga trebuie publicată integral, e, dincolo de orice discuție. Dar

* Problema s-ar fi cuvenit să fie mai nuanțat pusă, tocmai prin discutarea specificului raporturilor dintre forurile de decizie editorială ale C.C.E.S. și munca de editare propriu-zisă : dar o asemenea chestiune ar merita ea însăși să facă obiectul unei atente dezbateri, din care prioritatea restrictivă a aspectului financiar-contabil nu poate fi exclusă *(n.r.)*

e, să fiu iertat, neadevărat că opera lui Iorga a fost neglijată. Nu vreau să-mi transform articolul într-o lungă listă de titluri. Dar orice om de cultură, cît de cît informat, știe că, de prin 1968, opera lui Iorga a fost o prezență constantă în planurile editoriale, în nu puțini ani chiar cu mai multe titluri. E, desigur, regretabil, că nu avem încă acoperită o ediție critică din opera lui Iorga (din cîte știm, a fost inițiată la Editura Minerva și va fi inaugurată în 1985). Dar, să fim drepți, cu excepția monumentalei *Istorii a Românilor* și a unor lucrări de istorie a unor ramuri (școala, biserica, tiparul, etc.), mai toate lucrările sale importante au apărut, sînt în faze avansate de tipar sau programate să apară în 1984 și 1985. Am menționa numai că au apărut sau apar în viitorul previzibil istoriile sale literare. Acea despre secolul XVIII a apărut (chiar în două ediții), aceea despre secolul XIX la fel, iar cea despre secolul XX *(Istoria literaturii românești contemporane)* e în lucru, urmînd să apară în 1985. În sfîrșit, au început să apară *Memoriile* marelui cărturar. Alături de Editura Minerva, alte cîteva edituri (amintim Ed. Eminescu, Ed. Științifică și enciclopedică) au contribuit cu spor la publicarea operei lui Iorga. Și unele lucrări ale sale, de căpătîi, au apărut efectiv în formula cea mai riguroasă a unei ediții critice (vezi, de pildă, *Istoria literaturilor romanice* îngrijită de Al. Duțu și *O viață de om, O luptă literară, Sfaturi pe întuneric*, îngrijite de Valeriu Râpeanu). Aici dificultatea e cu totul alta. Practic, știe oricine e de bună credință, o ediție critică a întregii opere a lui Iorga nu o poate realiza o singură competență, ci mult mai multe, acoperind toate zonele de preocupări ale pluridisciplinarului savant. Iar pentru domeniul editorial, unde încep să acționeze colectivele, se diminuează speranțele. Și apoi aceste competențe sînt greu de găsit, iar cînd există și sînt solicitate, nu prea sînt dispuse să se angajeze în truda de salahorie efectivă care este îngrijirea unei ediții. Sigur că e necesar să se găsească o formulă și utilă și eficientă, care să ducă la editarea operei istoriografice a lui Iorga. Pentru că, în cazul operei literare, soluția a fost găsită, Valeriu Râpeanu angajîndu-se să o pregătească pentru a apărea într-o cadență mulțumitoare. Dar, încă o dată, de ce să se ignore adevărul remarcabilelor realizări de pînă acum și să se afirme că editarea operei lui Iorga e neglijată, atenția fiind acaparată de publicarea altora, să spunem, a lui Aderca ? (De altminteri, o ediție din scrierile lui Aderca, prima după 45 de ani, era, cred, efectiv necesară). Cui folosesc asemenea afirmații care denaturează realul ?

Apoi, care conștiință onestă din această țară nu dorește să apară întreaga operă a lui Eminescu, în ediția de la Editura Academiei, care are tezaurizate, în fundamentele ei, cugetul și sufletul, ca și lumina ochilor lui Perpessicius ? Știm că editorii din colectivul Muzeului de literatură au predat editurii toate cele patru volume care închid paranteza regretabilă dintre volumele IX și XIV ale ediției. Ar fi drept să-i facem vinovați de imediata nepublicare a acestor volume pe «chirurgii editoriali» de la Ed. Academiei ? Să sperăm că aceste volume vor apărea în ritmul dorit. Dar, deopotrivă, fericita apariție, ca și de nimeni dorita întîrziere în apariția lor, nu se va datora, știm bine, competenților, devotaților redactori de la Ed. Academiei.

Mărturisesc că n-am înțeles niciodată de ce se aruncă vini imaginare asupra editurilor și a redactorilor de editură. Ani de-a rîndul fulgere și anateme au fost îndreptate spre Ed. Minerva pentru că nu publica (vina era, nu-i așa, exclusiv a acestei edituri ? !) două remarcabile istorii ale literaturii, a lui G. Călinescu și N. Cartojan. De cîțiva ani, acestea au apărut, în condiții remarcabile. Și acum, neobositii născocitori inventează noi culpe și rostesc noi anateme. Și, mai totdeauna, acuzatorii se recrutează dintre cei ce nu și-au dat vreodată osteneala să alcătuiască o ediție. Dacă ar face-o, și-ar da seama cît efort, cîtă știință de carte, cîtă abnegație sînt investite în realizarea unei ediții. Poate că astfel vor căpăta mai multă stimă pentru «chirurgii editoriali» și pentru editori. Pentru că și unii și ceilalți o merită din plin **.

Z. ORNEA

** Articolul de față, cu o vizibilă tentă polemică — nu lipsit de o firească notă subiectivă — este doar un *punct de vedere* într-o discuție pe care am dori-o cît mai largă. Așteptăm și alte intervenții asupra acelorași «probleme» *(n.r.)*.

MATERIAL DOCUMENTAR

ALTE PAGINI DIN «CORESPONDENȚA» LUI MIHAIL SEBASTIAN

Ipostaza «epistolieră» a lui Mihail Sebastian este, în genere, cunoscută. Cele două volume care cuprind scrisorile adresate lui Camil Baltazar [1] sau Camil Petrescu [2] pun în lumină, pe rînd, fie un adolescent patetic, sufocat de atmosfera provincială a orașului natal — Brăila —, disperat la gîndul că nu există o posibilitate de evadare, fie un tînăr fericit de șansa pe care viața i-a acordat-o : să se confrunte, la 22 de ani, cu Parisul. Entuziasmat pînă la extaz și, totodată, complexat pînă la inhibiție de atîtea intime mizerii (lipsa banilor, cunoașterea precară a limbii franceze etc.), pendulînd între stări dintre cele mai contradictorii (de la exaltare la cea mai neagră disperare), Mihail Sebastian se definește întreg, cu toate neliniștile și spaimele lui, cu nemărginita-i delicatețe și generozitate, cu dureroasa-i nevoie de prietenie și dragoste.

Scrisorile publicate constituie, de fapt, un alt *jurnal intim* al său. Și nu e de mirare din moment ce, pentru el, prietenul era un alter-ego : *«Un prieten pierdut e un fel de despărțire de mine însumi, e un obraz al meu care se duce și pe care mai tîrziu n-am să-l mai cunosc în lume»* [3].

Cele 13 scrisori inedite, din fondul de manuscrise al Bibliotecii Centrale de Stat, adresate de Mihail Sebastian lui Radu Cioculescu în perioada 1937—1939, se deosebesc fundamental de cele anterioare.

În primul rînd, destinatarul nu mai este un prieten și, ca atare, tonul epistolelor devine reținut, lipsit de efuziunile proprii celor dintîi. (E drept că le 30 de ani, cîți număra în 1937, pe Sebastian nu-l mai caracteriza patetismul, ci o anume resemnare, izvorîtă dintr-o remarcabilă luciditate).

De fapt, aceste scrisori sînt — în cea mai mare parte — *«depeșe de lucru»*. Redactor, din 1936, al *Revistei Fundațiilor Regale*, Mihail Sebastian a îndeplinit, în absența lui Radu Cioculescu, și funcția acestuia de secretar de redacție, fapt ce a stîrnit un uriaș val de proteste din partea presei de dreapta. De o scrupulozitate maximă, conștiincios pînă la pedanterie, panicat de orice amînare, alertat pentru cea mai mică întîrziere a vreunuia dintre colaboratori, el îl ține la curent pe Radu Cioculescu (cînd acesta era în străinătate sau în concentrare militară) cu cele mai mici amănunte din viața revistei.

Dincolo, însă, de caracterul strict documentar, aceste scrisori interesează, mai ales, pentru modul în care luminează un caracter, o structură psihică și intelectuală de excepție. Ele relevă, o dată în plus, delicatețea umană a expeditorului lor, teama continuă de a nu supăra, de a nu deranja, cu alte cuvinte de a nu deveni un inoportun. Sebastian se dovedește aici de-a dreptul terorizat la gîndul că ar putea produce neplăceri sau greutăți cuiva. (Își cere de atîtea ori scuze pentru nepredarea la timp a unei cronici și-i mulțumește cu atîta gratitudine lui Radu Cioculescu pentru concediul acordat !)

Încet, încet, printre scrupuloasele liste de eventual sumar, colaboratori, ordonanțe de plată, etc. se întrevăd și preo-

---

[1] *Scrisori către Camil Baltazar*, Editura pentru literatură, 1965, pp. 99—152.
[2] *Scrisori către Camil Petrescu*, Ed. îngrijită de Florica Ichim, vol. II, Editura Minerva, 1981, pp. 221—251.
[3] Epistolă către Camil Baltazar, *vol. cit.*, p. 117.

cupările scriitorului (care încerca, printr-un uriaș efort, să refacă din memorie romanul *Accidentul*, «pierdut» în 1937 la Paris), ale melomanului (gata, oricînd, pentru un concert, să parcurgă distanța Geneva — Zürich) în sfîrșit, ale cititorului împătimit de Proust, despre a cărui *corespondență* va scrie în 1939 un admirabil studiu. Deși traversa una dintre cele mai grele epoci din viața sa[4], Sebastian nu lasă să se întrevadă, în această corespondență, decît o tristețe resemnată, încercînd uneori chiar adoptarea unui ton optimist.

Interesante pentru istoria unei *reviste*, aceea a *Fundațiilor*, scrisorile de față completează fericit imaginea de maturitate a lui Mihail Sebastian.

Dorina GRĂSOIU

(I)

București, 18 August 1937

Iubite Domnule Cioculescu,

am primit scrisoarea d-tale, am reținut instrucțiunile date — și mă voi conforma întocmai. Este un singur colaborator, cu care voi avea probabil, unele dificultăți, pînă ce-mi va da studiul promis — unul Mihail Sebastian...

Nu știu dacă te-a informat cineva din țară despre furtuna provocată în presa patriotică, în urma plecării d-tale.

Sîmbătă, coborînd de la cabana mea din munți (unde timp de patru săptămîni nu văzusem nici un ziar) am găsit un Universul, *care reproducea un larg articol al lui Cocoș*[5], *cu următorul titlu fulminant:* Distrugătorii sufletului Românesc la lucru! Cine a ajuns director al Revistei Fundațiile Regale![6] *Din acest articol am aflat că d-ta și Camil*[7] *fiind în concediu — eu am rămas «director de fapt» al «publicației voevodale» — lucru care a fost notificat printr-o «circulară» (?) oficială colaboratorilor revistei. Venit la București, am putut constata că articolul cu pricina nu era un text izolat, ci o simplă piesă într-o campanie dezlănțuită în toată regula. Semnalul se pare că a fost dat prin* Buna Vestire[8] *— urmată apoi de* Porunca Vremii[9], Țara noastră[10], Neamul *și* Universul. *Inutil să-ți spun în ce termeni și pentru care motiv sînt înjurat.*

Generalul[11] *— pe care l-am văzut ieri, împreună cu Rosetti, m-a sfătuit să nu răspund și «să-mi văd de treabă». Totuși, grozav aș vrea să fiu edificat asupra surselor acestei afaceri. Le-ai scris d-ta colaboratorilor revistei, spunîndu-le ceva despre «interimatul» meu? Dacă da, explicația devine simplă. O asemenea scrisoare trebuie să fi primit și Dragoș Protopopescu — care a predat-o redactorilor lui literari, spre a proceda în consecință.*

Ți-aș fi recunoscător dacă ai vrea să-mi comunici — pentru a ști ce conduită să am — 1) dacă ai trimis într-adevăr o «circulară» 2) care era conținutul ei.

Iartă-mă că-ți tulbur séjourul d-tale mozartian, cu asemenea întrebări. În *orice caz, sper că nu-ți vei face inimă rea — eu nu-mi prea fac: sînt de mult resemnat.*

---

[4] În *Jurnal* scriitorul își notă astfel un trist bilanț: «*București, Luni 18 Octombrie 1937.* Voiajul ratat (*la Paris* — n.n.), romanul pierdut, piesa scoasă din repetiție („*Jocul de-a vacanța*" — n.n.) — probabil definitiv. Mă aflam în fața unei toamne bogate, în fața unei ierni laborioase, așteptam cu curiozitate atîtea întîmplări sigure — și acum nu mai aștept nimic. Îmi rămîne biroul Roman, articolele pentru Independența, sila de a fi treaz, un gust groaznic de a bea, de a dormi, de a uita. Mi se pare că sînt la limită. Nimeni în lume nu poate face nimic pentru mine». — (Mihail Sebastian, *Pagini de jurnal*, (cu o prezentare de Vicu Mîndra) în *Revista literară*, III, nr. 16, 1 iunie, 1947, p. 3.

[5] Pseudonim al ziaristului Nicolae Georgescu, care publicase, în *Neamul românesc* (12 august 1937), un articol denigrator la adresa lui Mihail Sebastian: «*Estetul*» *Hechter Sebastian la Fundația de Literatură.*

[6] Titlul exact este: *Destrămătorii sufletului românesc la lucru... Cine a ajuns conducătorul Revistei Fundațiilor Regale*, în *Universul*, an. 54, nr. 221, vineri 13 august 1937, p. 11.

[7] Evident, Camil Petrescu.

[8] Într-adevăr, prima care declanșează atacul este revista condusă de Dragoș Protopopescu și Toma Vlădescu *Buna Vestire*, prin articolul lui Gabriel Bălănescu *Corifeii* (an. I, nr. 135, 10 august 1937, p. 1).

[9] C.T., *Al Rostti își continuă cura de pachidermizare*, în *Porunca Vremii*, an. VI, nr. 826, 13 august 1937, p. 2.

[10] Ilie Radu, *Obrăznicie tolerată*, în *Țara noastră*, an. XVI, nr. 1443, 18 august 1937, p. 1.

[11] Este vorba despre generalul N. M. Condiescu, pe atunci secretar general al «Fundațiilor Culturale Regale» și președinte al Societății Scriitorilor Români.

Îți doresc vacanță bună — și știu că o vei avea : am văzut magnificele programe de la Salzburg. Spune-i te rog Doamnei sărutări de mîini, iar d-ta, iubite Domnule Cioculescu, fii încredințat de sentimentele mele cele mai bune.

Mihail Sebastian

[B.C.S., C 51 : S.40 / 9111]

(II)

București, 26 August 937

Iubite Domnule Cioculescu,

scrisoarea d-tale m-a încîntat. Am cetit-o cu puțină invidie, dar și cu mare plăcere. Este oricum consolator să știi că în timp ce la noi avem de luptat cu atîtea mizerii, este undeva în lume un colț, un refugiu, o insulă, unde se întîmplă atît de frumoase lucruri.

M-au surprins rîndurile d-tale fervente despre Requiemul lui Verdi. L-am ascultat și eu de două ori, odată la radio, odată la Filarmonica din București și n-am rămas cu sentimentul unei mari revelații. E adevărat că d-ta l-ai ascultat la Salzburg cu Toscanini, *iar eu la Ateneu cu Gogu Georgescu. Ça fait guand même n'est petite différence.*

Și mai intrigat sînt de cele ce-mi scrii despre Weber — compozitor cu care n-am avut pînă acum decît foarte reci relații. Îmi propun să-ți cer explicații mai minuțioase la întoarcere.

Dar mai ales, mai ales, mai ales, m-a interesat observația despre Mozart *și maniera lui* Bruno Walter *de a-l interpreta. Nu crezi că remarca d-tale ar merita să fie expusă mai amplu într-un articol ?*

Toate astea m-au făcut să-mi reînnoiesc un vechi legămînt, pe care pînă azi n-am izbutit să-l țin dar pe care voi încerca să-l împlinesc totuși cîndva : un voiaj la Salzburg.

Te știu un om mai degrabă sceptic decît fugos, și tocmai de aceea elanul pe care îl citesc printre rîndurile d-tale referitoare la muzică, mi-a redeșteptat nostalgia concertelor.

I-am dat d-lui Rosetti scrisoarea d-tale să o citească, nu numai pentru pasajul privitor la revistă, ci și pentru paginile exclusiv „muzicale" — și i-am spus ce bună surpriză au constituit pentru mine.

În ce privește Fundațiile, campania naționalistă continuă cu mai puțină furie, dar continuă. O suport cu răbdare, cu o ridicare din umeri, cu puțină silă. Nu sînt nici descurajat, nici indignat. Sînt obișnuit și nu aflu nimic nou. Explicațiile d-tale sînt precise — și de altfel nici un moment n-am bănuit că ar putea fi la mijloc o imprudență. Dar asemenea adversari n-au nevoie de imprudențele noastre : le inventează — ceea ce e mai comod și mai sigur.

Voi îndeplini cu strictețe toate indicațiile d-tale. De pe acum i-am văzut pe Șerban, pe Streinu și pe Suchianu. Toți trei mi-au promis că vor fi exacți. Mai delicat va fi cu Dragoș și cu Cantacuzino (căci unul din ei doi trebuie să fi fost autorul inițial al campaniei). Îl voi ruga pe Camil să le telefoneze el — și în orice caz nu mă voi lăsa pînă nu voi obține manuscrisele. Eliade nu s-a întors încă — și nici vești nu am de la el. Comarnescu lipsește, Hilllard [12] *de asemeni. Sper că la 1 îi voi găsi pe toți.*

Acum vine partea cea mai grea a epistolei mele :

Cronica va fi gata înainte de 1, dar studiul nu-l voi putea da. Credeam că revenit la București, voi găsi trei zile libere pentru a transforma un capitol din «Romanul Românesc» — așa încît să devină publicabil separat. Ei bine, aceste trei zile libere nu le am. Sînt singur la biroul Roman și am acolo atîta de lucru, încît abia îmi mai rămîne din cînd în cînd jumătate oră, pentru a mă ocupa de preparativele plecării mele, care se apropie.

Aș fi consternat, dacă această defecțiune te-ar plictisi sau dacă te-ar face să te superi pe mine. Știu bine că simțul d-tale de exactitudine va fi contrariat

[12] Richard Hillard, comentatorul politic al revistei.

de această nouă amînare, pe care cutez să ți-o solicit. Totuși, te rog, acordă-mi-o. Aș pleca liniștit la Geneva dacă aș ști că am absolvirea d-tale.

Eu voi pleca de aici în ziua de 7 Septembrie cel mai tîrziu. Poate chiar o zi, două, mai devreme. Profesorul Rosetti mi-a spus că d-ta te vei întoarce la 10 Septembrie, așa încît nu ne vom revedea decît abia în Octombrie, la întoarcerea mea.

La plecare, toate instrucțiunile lăsate de d-ta (minus excepția mai sus notată) vor fi fost îndeplinite — așa încît dinspre partea aceasta nu trebuie să ai nici o grijă.

Dacă mai ai să-mi comunici ceva, în interes de serviciu, îndată eu mă voi conforma.

Altminteri, te rog să nu-ți pierzi nici cinci minute vieneze pentru a coresponda.

La Kunsthistorischesmuseum, te rog să privești și pentru mine cele cinci sau șase tablouri de Breughel pe care nu le-am mai văzut din 1931 și nu știu cînd am să le revăd.

Cu cele mai sincere omagii pentru Doamna Cioculescu, cu cea mai bună prietenie pentru d-ta, te rog să primești mulțumirile, salutările și urările mele de bine.

Mihail Sebastian

[B.C.S., C 51 : S.40 / 9112]

(III)

Geneva, 13-IX-937

Hôtel Cornaviu
Genève

Iubite Domnule Cioculescu,

sper că ai primit la timp toate misivele mele : plicul cu corecturi și scrisoarea lăsate Drei. Brabander cu rugămintea de a ți le înmîna, Revista Revistelor încredințată lui Mircea Eliade, în același scop.

Te rog să crezi că gîndul de a te ști încurcat cu sumarul numărului pe Octombrie, constituie pentru mine o adevărată remușcare. Am înțeles în scurtul meu interimat, cît e de neînlocuit prezența d-tale. I-am spus-o lui Camil Petrescu și mai ales lui Vladimir Streinu, care îmi explica de ce nu-mi poate da la timp studiul promis.

«D-ta, domnule Sebastian (spunea el) trebuie să înțelegi».

I-am replicat aproape textual :

«— Da, înțeleg — și ăsta e marele cusur. Radu Cioculescu nu înțelege și aceasta e marea calitate. Căci numai datorită faptului că nu înțelege, revista poate să apară regulat la timp».

Acuma, iubite Domnule Cioculescu, pentru a fi cu totul sincer, cred că d-ta mai mult te prefaci că nu înțelegi dar te prefaci așa de bine, încît ai băgat spaima în colaboratorii d-tale, în mine mai ales. Mă crezi că mi se întîmplă și aici să tresar la gîndul că am „tras chiulul" cu studiul promis și că s-ar putea să te fi supărat prea tare ?

De aceea ți-aș fi fără exagerare recunoscător, dacă ai vrea să-mi scrii cîteva cuvinte, în care să-mi confirmi că nu te-am încurcat totuși iremediabil și că nu ești supărat pe mine.

Despre mine nu-ți pot da deocamdată vești prea multe. Sînt cu totul la începutul experienței mele genoveze. Adunarea S.d.N. s-a deschis abia azi dimineață : ședință festivă, cu caracter pur decorativ. Lucrările adevărate vor avea loc în comitete și mai ales — ca pretutindeni în lume — pe culoare. Voi încerca să mă orientez, să văd, să înțeleg. Atmosfera e confuză și pesimistă. Se vorbește de război cu oarecare resemnare. Cînd un comitet tehnic ajunge la o rezoluție precisă (dar numai în chestiuni secundare, de ordin sanitar, de exemplu) toată lumea se felicită, încercînd să uite că în marile chestiuni, cele de ordin politic, S.d.N.-ul este totuși falimentar.

Dar nu vreau să anticipez. De vreme ce sînt aici, mă voi sili să privesc lucrurile fără parti-pris. La întoarcere vom sta de vorbă — dacă te va interesa.

Cît despre Geneva propriu-zisă, e un oraş adormit, în care nu se petrece absolut nimic. În materie de muzică, o orchestră vieneză de valsuri şi o prăpădită orchestră căzăcească, pe care onor publicul genevez (mame, taţi şi fete de familie) le ascultă cu o atenţie religioasă, mirată, puţin stupidă. O stagiune de concerte simfonice va fi abia pe la 15 Octombrie cînd voi fi de mult plecat. Totuşi, un lucru aş vrea să fac în materie muzicală : un voiaj la Zürich pentru a asculta Lulu de Alban Berg. Pîndesc regulat în ziarele din Zürich rubrica spectacolelor, cu speranţa asta.

În schimb la Venezia — unde m-am oprit două zile — amicul nostru Mario Rossi (de care desigur îţi aminteşti) dirija o serie de 10 concerte de muzică de cameră, cu prime audiţii de Schönberg, Malipiero şi Jean Françaix.

Eu locuiesc la Hotelul Cornaviu. *Te rog încă o dată să ai amabilitatea de a-mi adresa cîteva cuvinte de răspuns. În acelaşi timp, te rog să comunici d-lui Cristescu adresa mea, căci vrea să-mi facă o comunicare în privinţa unor franci francezi expediaţi pentru mine la Paris. De altfel, am să-i scriu şi eu.*

Te rog să prezinţi omagiile mele Doamnei Cioculescu, iar d-ta să crezi în buna mea amiciţie.

[B.C.S., C 51 S : 40 / 9113] Mihail Sebastian

(IV)

Balcic, 28 Aprilie 1938

Iubite Domnule Cioculescu,

voi sosi în Bucureşti luni seara aducînd cu mine şi articolul [13], *pe care mă tem să ţi-l trimit cu poşta, fiindcă n-ar fi exclus să socotească după mine (dacă ţi l-aş trimite recomandat) sau să se piardă, dacă ţi l-aş trimite prin scrisoare simplă. Aşa e poşta din Balcic.*

Mi se pare că luni seara e un concert simfonic la Ateneu. Dacă vin destul de devreme ca să mă pot duce la concert, îţi voi aduce articolul acolo. Dacă nu, ţi-l voi aduce Marţi dimineaţa la orele 9¼, la Camera de Comerţ. Aş fi încîntat să ştiu că aceste socoteli nu te supără — şi că nu consideri că mă aflu încă o dată în întîrziere. Eşti, iubite Domnule Cioculescu, unul din oamenii care mă sperie mai mult în viaţă. Ce qui n'exclut pas — se înţelege — les meilleurs sentiments.

Sînt curios să ştiu cum merge traducerea din Proust. Sînt cu atît mai curios, cu cît mă aflu în plină lectură proustiană. Ţi-am spus că am întreprins o recitire sistematică (după 12 ani !). Sînt acum la al doilea volum din Sodome et Gomorhe. Îl citesc cu delicii !

Bucuros de a te revedea în curînd şi rugîndu-te să-i comunici Doamnei Cioculescu omagiile mele, rămîn al d-tale devotat

Mihail Sebastian

[B.C.S., C 51 S : 40 / 9114]

(V)

Bran, 26 iulie 1938

Iubite Domnule Cioculescu,

te rog încă o dată să ierţi cartea poştală nepermis de neglijentă pe care ţi-am trimis-o de la Braşov.

Eram grăbit să-ţi comunic adresa mea temîndu-mă să nu pierdem prea mult timp cu trimiterea şi retrimiterea corecturilor. Pînă în momentul de faţă nu le-am primit încă : sînt în aşteptarea lor şi te asigur că le voi ceti şi reexpedia cu maximă celeritate. Dacă nu ţi-e greu şi dacă între timp nu le-ai trimis deja, fii te rog bun şi adaugă-le un plic încăpător gol, pentru ca să am în ce să le expediez. Pe aici, e greu de găsit. La «caz de nevoie» voi face însă un pachet. Pot eventual să reţin manuscrisul, ca să nu mai încarc inutil plicul ?

[13] Este vorba de *Notă despre Balcic*, apărut în *R.F.R.*, an. V, nr. 6, iunie 1938.

După cum vezi, nu m-am refugiat la o cabană, cum proiectasem. Sînt totuși în pădure și — ceea ce e esențial — sînt în mare singurătate. După trei zile de odihnă, care — vai! — au și expirat, m-am apucat de lucru. Deocamdată, șase ore pe zi, nu mă mișc de la masa de scris. Pe urmă, voi mări poate numărul orelor. Sînt decis să-mi refac romanul[14] *pierdut anul trecut și sînt mai ales decis să nu-l mai pierd încă o dată.*

Voi scrie și voi trimite în timp util — adică pînă la cel mai tîrziu 4 August, cum ne-am înțeles — cronica[15] *pentru Septembrie. Dacă vrei o «revistă a revistelor», trimite-mi cîteva mici* (Viața Românească, Gândirea, Familia, Pagini Ieșene etc.) *și mă voi executa.*

Te rog să transmiți bune salutări d-lui profesor Rosetti și lui Camil, cărora de altfel, le voi scrie. Spune-i, te rog, Doamnei Cioculescu omagiile mele, iar pe d-ta te rog să crezi în sincera mea amiciție.

Mihail Sebastian

L-am întîlnit pe Șerban la Brașov. Era negru de soare, gras și frumos. Dar eram amîndoi foarte grăbiți.

Ai vrea să dai dispozițiile necesare ca să mi se trimeată aici Revista pe August ?

[B.C.S., C 51 S : 40/9115]

(VI)

Revista Fundațiilor Regale

Redacția

București, 17—IV—1939

Iubite Domnule Cioculescu,

iartă-mă că răspund cu o întîrziere de două zile scrisorii Dtale. Vei înțelege că în aceste zile teribile, mi-am pierdut puțin calmul și punctualitatea.

La Revistă[16] *lucrurile sînt încă în ordine.*

În locul poemelor Davidescu, am pus — din ordinul D-lui Rosetti — cinci poeme de Celarianu. Ce sumă trebuie să-i ordonanțez ? Cei 2000 atribuiți lui Davilescu (și pe care nu i-am ordonanțat) sau mai mult ? Fragmentul lui Ionel Teodoreanu are șase pagini. Poemul lui Barbu Brezianu 4 pagini. Articolul Oțetea 7 pagini.

Nu-ți pot încă da, din păcate, paginația cronicilor. Am avut un milion de dificultăți ca să le strîng. Comarnescu, Eliade, Missir și Gheorghiu nu mi-au dat cronici. În disperare, i-am cerut lui Lassaigne o cronică (pe care am tradus-o în aceeași noapte) și lui Lovinescu — iar în cele din urmă am mai scris și eu una.

Vom avea deci la cronici : Lovinescu, Lassaigne Biberi, Mironescu, Alexandru Marcu, Suchianu, Ionescu—Nișcov (un articol despre o traducere ceheească a lui Sadoveanu) și de două ori Mihail Sebastian.

Toțuși, cu toată această abundență (mai mult formală) îmi rămîn, cred, foarte multe pagini pentru Revista Revistelor, care nu trebuie să fie copioasă, deci mă întreb cu spaimă de unde (n-au prea venit reviste).

De îndată ce voi avea numărul de pagini al fiecărei cronici, ți-l voi comunica, pentru ca să-mi indici onorariile respective.

Primul lot de ordonanțe au [sic !] plecat în strada Lipscani miercuri 13 nov. Pentru corectură însă, profesorul Rosetti n-a vrut să semneze — pe numele lui lui Byck — decît 3 000 de lei. Mi-a spus că te-a prevenit despre acest lucru și că te-a rugat din timp să găsești o altă formulă pentru încasarea restului de 3000. Te rog înțelege-te cu el asupra acestei chestiuni și dă-mi instrucțiuni în consecință.

Cam asta e tot, iubite Domnule Cioculescu. Încerc în mod mecanic să execut tot ce trebuie la Fundație și în Tribunal. Sînt însă cutremurat de tot ce s-a întîmplat în ultimele două zile și am renunțat să mai înțeleg ceva. Cîndva, oameni din

---

[14] Desigur, *Accidentul*, manuscris pierdut la Paris, în 1937.

[15] *Notă despre teatrul francez contemporan*, în *R.F.R.* an. V, nr. 9, sept. 1938.

[16] Este vorba de pregătirea pentru tipar a numărului 10, din octombrie, 1939 al *R.F.R.*, număr în care au fost publicați toți colaboratorii indicați aici de Sebastian.

alte timpuri sau de pe altă planetă, se vor minuna de absurditatea acestor zile, pe care le trăim.

Mă gîndesc cu multă afecțiune la D-ta și îți strîng mîna peste noaptea asta care se lasă.

al Dtale Mihail Sebastian

[B.C.S., C 51 : S. 40/9121]

(Continuare în numărul viitor),

MIRCEA ELIADE – COMPLETĂRI ȘI RECTIFICĂRI BIOGRAFICE

1. Am cules din arhive bucureștene, de-a lungul mai multor ani, de investigații, unele materiale documentare privind biografia românească a lui Mircea Eliade. Și de această dată *filele* de «dosar» aduc o seamă de rectificări și nu puține întregiri asupra celor cunoscute pînă acum istoriei literare.

Mircea Eliade a venit pe lume (conform actului de naștere nr. 1596 din 1 martie 1907)[1] la București în ziua de 28 februarie a anului 1907, la orele cinci dimineața («ante meridiane»).

Ziua de 9 martie, consemnată de toate dicționarele de literatură și de toate *tabelele cronologice*, nu se justifică așadar prin nimic, nici măcar prin recalcularea ei după stilul nou, deoarece atunci ar fi trebuit să fie 13 martie și nu 9.

Copilul a fost declarat a doua zi, la 1 martie 1907, la primărie, de către un cunoscut al familiei, domiciliat pe aceeași stradă, a Melodiei, comerciantul Niculae Drăghicescu. Noului născut i s-a dat o dublă onomastică «prenumele său exact fiind, după certificatul oficial de naștere, Gheorghe-Mircea, iar numele de familie *«Eliad»*[2] — după tatăl său, *«Gheorghe Eliad»*, locotenent la acea dată, în Regimentul de infanterie nr. 9 Rîmnicu-Sărat[3]. Tatăl era reținut la nașterea băiatului de obligațiile sale de serviciu, în orășelul de provincie ; așa se explică declararea copilului de către o altă persoană.

Gheorghe Mircea Eliad este al doilea născut în familia ofițerului infanterist Gheorghe Eliade. Primul copil a fost tot băiat și a purtat numele de Nicolae-Remus Eliade ; venise pe lume la 28 iulie 1905 la aceeași adresă[4] — str. Melodiei nr. 1. După cei doi băieți a urmat o fată — Cornelia.

2. Tatăl — Gheorghe Eliade, născut Gheorghe Irimia, în Tecuci la 22 martie 1868 (act de naștere nr. 67 din 23 martie 1868), era fiul lui Ilie Irimia, comersant în Tecuci, strada Mare, culoarea roșie și al Milicăi Irimia. În anul 1899 ofițerul se decide să-și schimbe numele : de la prenumele tatălui său Ilie el va ajunge (printr-o decizie a Consiliului de Miniștri, din 30 iunie 1899) la patronimicul *«Eliade»*. În actul său de naștere se face intervenția scriptică de rigoare, la 30 noiembrie 1899, legalizîndu-i-se noul nume, cu mențiunea că mo-

[1] Arhiva Stării Civile a Consiliului popular al municipiului București, vol. nr. 4, act nr. 1596, din 1 martie 1907, anexa 1. E la fel de bizară mențiunea acestei date, 9 martie (!), în chiar *memoriile* lui M. Eliade.

[2] O eroare a funcționarului stării civile, sau a declarantului copilului ? Pentru că numele oficial era *«Eliade»*. Dar și în *Anuarul* armatei pe acel an locotenentul Eliade e, la rîndul său, înmatriculat (p. 311) *Eliad*.

[3] În Anuarul armatei, 1907, p. 311, locotenentul de infanterie, din regimentul nr. 9 R. Sărat, *Eliad Gheorghe* era înscris și cu alt an al nașterii ! — *1866*. Tot aici i se face, ca fiecărui ofițer, un cursus honoris militaris : *soldat* la 2.XI.1887, *caporal* la 1.XII.1888, *sergent* la 20 iunie 1889 ; în 1890, la 20 febr. este eliberat, ca la 21.XI, în același an, să se reangajeze și să devină, după ce termină școala superioară de ofițeri, la 30 august, 1894, *sublocotenent*, iar în 189i, la 8.IX., să fie avansat la gradul de *locotenent* sub comanda colonelului D-trie Mihăescu — comandantul regimentului nr. 9 R. Sărat. În numerele ulterioare ale *Anuarului armatei*, anul nașterii este cel exact — *1868* — ca și numele — *Eliade*. Se pare că varianta *Eliad* a fost o opțiune predilectă numai pentru acel an — 1907, cînd tocmai venea pe lume scriitorul.

[4] Arhiva stării civile, Primăria municip. București, vol. 13, act. nr. 4777 din 30 iulie 1905. Nicolae Remus Eliade a încetat din viață la București, la 5 iulie 1955 (act deces nr. 4996, din 6.VII.1955). Era născut, așadar, în 1905 și nu în 1906 ca în *Tabelul biografic*, alcătuit de Mircea Handoca în cartea sa *Mircea Eliade, contribuții bibliografice*, 1980, p. 5. Tot aici, în loc de R. Sărat, e menționat greșit R. Vîlcea (!), reședința regimentului nr. 9, din care făcea parte ofițerul Gh. Eliade. ,

dificarea s-a făcut din *«Irimia în cel de Eliade»*.

Mama scriitorului se numea ca fată Ioana Stoian Vasile şi era bucureşteană, născută în capitală, în anul 1884, la 3 iunie, în strada Iancu, nr. 92, culoarea de negru (act nr. 1:71, din 3 iunie 188b), era fiica lui Stoian Vasile, *«comersant»* şi a Elenei Stoian Vasile, ambii din Bucureşti. Numele său apare în registre (şi ea va semna cînd *Ioana S. Vasile*, ca în actul de căsătorie, cînd *Ioana* (Jeana sau Janeta, Janetta) *Stoenescu* (de la patronimicul Stoian), ca în contractul dotal şi în înscrisul de naştere al primului ei băiat ; cînd, în fine, *Jeana St. Vasilescu* (de la Vasile, Vasile Stoian, onomasticonul patern), aşa cum e grafiat în actul de naştere al lui Mircea Eliade. Deci nici vorbă să o fi chemat *«Ioana Arvira»* şi nu era nici din Olt, cum pretindea o mătuşă a scriitorului (*Mansarda* I, p. 19).

La căsătoria celor doi, a ofiţerului cu Ioana Vasile Stoian (din anul 1904 la 1 iulie, în Bucureşti, dosar de căsăt. nr. 924), tatăl romancierului avea vîrsta de 36 de ani şi locuia în suburbia Gorgani, str Progresului nr. 13, în apropiere de Cişmigiu, înspre str. Schitu Măgureanu, iar mama era în etate de 20 de ani, *«minoră»*, şi domicilia în suburbia Scaune, str. Sfinţilor (ce dă în Calea Moşilor), nr. 59, colţ cu str. Melodiei nr. 1, la un unchi al ei din partea mamei — Hristache I. Borănescu.

Gheorghe Eliade, pentru a se putea căsători, a avut nevoie, ca ofiţer, de aprobarea comandantului regimentului său, nr. 9. R. Sărat (cf. dosar căsăt. nr. 924. 1 VII 1904, f. 4. adresa nr. 1513 din 25.VI.1904). In cererea sa de căsătorie nr. 793, din 20 mai 1904, după ce completează formularul, el precizează : *«Fac Act dotal»*. Contractul, autentificat la Tribunalul Ilfov, secţia Notariat, în ziua de 24 mai 1904, sub numărul 4573, redactat pe şase pagini, arată că viitoarea mireasă este înzestrată de unchiul său, fratele mamei, Hristache I. Borănescu, proprietarul imobilului din str. Melodiei nr. 1, care adoptase fata de mai multă vreme. În acest document locotenentul e numit *«George Eliadescu»*. Dota era constituită din valori ce nu vor aparţine imediat în bani lichizi mirelui, astfel : a) suma de 36 000 lei reprezintă capitalul investit de H. Borănescu *«în întreprinderea comerciului de fierărie cu firma N. P. Drăghicescu»* (cel ce va declara la primărie naşterea lui Mircea Eliade), din care va beneficia doar de o dobîndă anuală de 5%, adică un numerar de 1.800 de lei, eşalonaţi semestrial. Abia după şase ani, în 1910, Gh. Eliade va putea lichida integral contul cu asociatul său şi va putea să intre în posesia banilor ; b) *«casele cu tot locul lor din Bucuresci str. Sfinţilor no. 59, colţ cu str. Melodiei şi cu str. Bolintineanu, numită mai înainte Popa Herea»* sînt evaluate la 70.000 de lei, dar ele sînt locuite de donator şi ipotecate de acesta la Creditul Funciar Urban Bucureşti pentru valoarea de 30.000 de lei, din care a mai rămas de achitat obligaţia de 26.044 lei, asumată de proprietar. Înscrisul evidenţiază importanţa donaţiei caselor printr-un *«venit anual de cel puţin 35.000 de lei»* în cazul cînd ele ar fi închiriate.

Părinţii fetei oferă *«trusou, bijuterii şi mobilier de casă»*, considerate *«la suma de 10.000 de lei cu indicaţiunea expresă că preţuirea nu face vînzare»*.

Din cele 116.000 de lei (aur), cît totalizează zestrea (o sumă, oricum, impresionantă, pentru vremea aceea), Gh. Eliade nu obţine în fond, după maniera în care ele sînt repartizate, decît venituri modeste.

Am stăruit, asupra clauzelor acestui contract dotal pentru că ele îşi au, cît de cît, locul lor în literatura celui de al doilea fiu al ofiţerului : aşa se face că, după un timp, căpitanul (la pensie) Gh. Eliade va fi nevoit să închirieze, într-adevăr, casa, pentru a dobîndi un venit suplimentar (absolut necesar întreţinerii familiei sale) şi în felul acesta să se retragă împreună cu soţia sa şi cu cei trei copii la mansardă ; fapt relevat de Mircea Eliade în opera sa memorialistică (*Mansarda*, 1966, p. 23).

Martori, la celebrarea cununiei, în afara părinţilor — mama locotenentului Gh. Eliade n-a putut veni de la Tecuci, fiind bolnavă — sînt : un medic, I. Meridonide, un avocat, N. Alexandrescu şi doi ofiţeri, locotenenţii : N. Ţuhaşi şi Constantin Eliade (fratele mai mic al ginerelui, născut la 1874, 30 octombrie), din regimentul 3 artilerie. Acesta locuia la aceeaşi adresă, str. Progresului nr. 13, cu fratele său Gh. Eliade.

3. Urmărind documentele şcolare, extrase de noi din arhiva liceului «Spiru Haret din Bucureşti, constatăm că opera memorialistică a lui Mircea Eliade (*Romanul adolescentului miop* şi *Amintiri*, etc.) se edifică aproape în totalitate pe eşafodajul datelor strict factologice, elementele ficţionale raliindu-se doar într-o consubstanţialitate artistică.

N-am aflat încă ceva sigur despre situația matricolă a primelor trei clase primare, promovate, se pare, în provincie, la Cernavodă, și în capitală. Am descoperit în schimb *Certificatul de absolvire*, nr. 285, din 25 octombrie 1917, eliberat de Școala primară de băieți nr. 10 din București. În acest document nu e cuprinsă decît oglinda la învățătură din clasa a IV-a, anul școlar 1916—1917. La *limba română* a fost notat cu 8 *«la scriere»*, cu 10 *«la citit»*, cu 9 *«la memorie și compunere»*, la *geografie* și *istorie* cu 10; la *științele fizico-matematice* cu 9 ; ca și la *caligrafie* — 9, iar la *desen* avea 7. *Cîntul*, ca și mai tîrziu la liceu, este răsplătit cu 10. Media generală 8,95. După cum se vede, elevul Mircea Eliade, cu excepția desenului, avea note mari. Este înscris de familie la cursurile liceale. A fost admis *«în cl. I a acestei școale pe baza concursului susținut în anul 1917 la liceul Spiru Haret din București»* [5]. În foaia matricolă este însemnat cu numele *Eliade G. Gheorghe Mircea.*

Situația sa școlară era, la sfîrșitul anului întîi, cea pe care o cunoaștem din lectura fragmentelor *Romanului adolescentului miop* [6]. Cum media de trecere la fiecare obiect era pe vremea aceea 6, elevul Eliade Mircea rămînea corigent la trei discipline : la limba română cu media 5, la franceză tot cu 5 și la germană cu 4,25.

În toamnă reușește să se salveze cu medii la limită : în 19.IX.1918, la franceză obține media 7 (8 la scris, 6 la oral); în 22.IX. la română ia media 6 (5 la scris, 7 la oral) și la 26.IX, la germană primește tot 6 (6+6), examen susținut cu directorul liceului care era și profesor de limba germană, D. Papadopol, pe care scriitorul îl anagrameză în roman «Farandopol».

Acest debut trist îi creează o psihoză aparte, o anxietate, exprimate și în volumul *Amintiri*, care-i subminează încrederea că va mai putea trece clasa de la un an la altul. Totuși, în clasa a doua este promovat cu media 6,83. La cele trei limbi, cu care se chinuise atît, are acum media generală 7. Cea mai mare notă (9,50) i-a fost pusă la muzica vocală.

În al treilea an de liceu Eliade G. Gheorghe-Mircea este din nou promovat în primăvară, cu media 7,33, dar era gata-gata să rămînă corigent la matematică, la profesorul I. Banciu, care-i încheiase media 5. Directorul D. Papadopol a adnotat și a semnat în procesul-verbal de la încheierea cursurilor : *«promovat prin conferință la Matematică cu proces-verbal»*. În schimb a fost distins cu *«mențiune la muzică»* pentru media generală 10. Clasa a IV-a o promovează fără dificultăți. La religie este consemnat calificativul *f. bine ;* la română la fel ; la franceză și germană are *suficient* și din nou la muzică a strălucit cu 10 și cu *f. bine.* I s-a eliberat, la absolvirea cursului inferior, după regulamentul liceal de-atunci, o diplomă (nr. 33, 1921).

În cursul superior îl aflăm printre elevii înscriși la *«secția reală»* (!). În clasa a V-a scapă de o nouă corigență, sigură, fiind *«Promovat de corigență la germană conf. art. 52, al. a»*.

Într-a VI-a nu poate însă evita corigența la matematică. Consiliul profesoral n-a mai vrut să-l scutească de supliciile pregătirii estivale, cu toate că la celelalte materii calificativele erau în general de *bine* și *f. bine.* În procesul-verbal din 25 iunie 1923 (D. 10, 1920—24.5.168) cineva scrisese *«promovat»*, dar directorul D. Papadopol a revenit asupra acestei decizii și a trecut cu propria-i mînă : *«Corig[ent] la Matematică, corectat de mine»*. A depășit în septembrie și acest obstacol. În penultima clasă (a șaptea) numele său e scris în registrul matricol simplificat — Eliade Mircea — (în clasele a doua și a șasea mai fusese înscris fără prenumele Gheorghe, dar i se conservase inițiala tatălui). La română, la filosofie și la muzică are *f. bine*, la istorie *bine*. La matematică face un salt spectaculos cu media generală *bine.* Este însă corigent la fizică. Și, ca o ironie parcă, în procesul-verbal (D. 18, 1924—1932, pg. 89, nr. 13) e notat greșit *«corigent la Matematică»*. Trece, desigur, și de această restanță și în anul 1924—25 se află în clasa a opta, înmatriculat la secția «modernă». În acest ultim an de liceu se impune la *limba română* cu media generală *10*, ca și la muzica vocală. La filosofie are însă *8*. Dar nici în această clasă terminală, ghinionul nu-l abandonează ; iarăși corigent la matematică și tot la același profesor, I. Banciu, care-i era și diriginte.

Documentele școlare din acest an consemnează un eveniment neobișnuit pînă atunci pentru elevul Eliade Gh. Mircea, cu o purtare destul de bună. I-a fost dat ca tocmai în clasa finală să fie eliminat

[5] Arhiva liceului «Spiru Haret», vol. I, 1917—18, p. 19.

[6] *Universul literar*, nr. 31, din 31 iulie 1927, p. 481 *«În clasa I am rămas corigent la franceză, germană și română [...] Trei corigențe însemnau o repetență aproape sigură»*.

și sancționat cu cea mai mică, pentru el, notă la purtare —6.

Întîmplarea e relatată pe larg de M. Eliade în *Romanul adolescentului miop* [7].

După corigența din toamnă, absolventul Eliade G. Mircea se prezintă la examenul de bacalaureat, la 27 septembrie 1925, pe care-l ia cu media 6,40. La 31 octombrie înaintează direcțiunii liceului o cerere pentru eliberarea diplomei de absolvire. I se eliberează îndată diploma cu nr. 434/20 din 31.X.1925.

În virtutea dreptului conferit de acest atestat se înscrie, chiar în această zi, în anul I la *«Facultatea de Filosofie și litere a Universității din București, la specialitatea filosofie»*. După studii eminente (a trecut toate examenele, timp de 3 ani, la toate disciplinele cu nota maximă — *bilă albă*), își ia licența în octombrie 1928, urmată, în 1932, de *teza de doctorat*.

De-aici încolo începe vremea lungilor călătorii în străinătate și a marilor creații literare.

4. Ar mai fi de menționat, pentru această perioadă românească a biografiei «civile» a lui Eliade doar căsătoria din 25 octombrie 1934, la Primăria sectorului III (albastru) cu Nicolița Jana Mareș, născută la Craiova, la 7 aprilie 1891, fiica ofițerului Nicu Mareș și a Elizei Mareș. Nicolița (sau Nicoleta) Jana Mareș fusese căsătorită la Craiova, în 17 iulie 1927, cu un anume Const. Ionescu, și divorțată la Brașov, în 19 iunie 1934. Acum domicilia în București, pe Calea Moșilor la nr. 108.

La acea dată, 25 octombrie 1934, Mircea Eliade avea 27 de ani și locuia pe Calea Rahovei [8], la nr. 108 (coincidență cu cel de pe Calea Moșilor) și era, după cum indică actul matrimonial, în urma declarației completate de el, *«profesor universitar»*. Tot aici se face precizarea că: *«Nu s-a făcut act dotal»*. Martori au fost doi *avocați*: Mihail Roșca, din Calea Moșilor nr. 37 și Mihail Sebastian, din str. Sfinții Apostoli, nr. 14, prietenul său, dramaturgul, care pe vremea aceea profesa încă avocatura.

Constantin POPESCU-CADEM

[7] *Universul literar*, nr. 31, 31 iulie 1927, p. 492.

[8] *Dosar de căsătorie* nr. 1769 din 25 oct. 1934, fila 2, Primăria sectorului IV (fost III-albastru) a municip. București, serviciul de Stare civilă. Domiciliul său din Calea Rahovei explică așadar pseudonimul *«G. Racoveanu»* cu care a semnat în *Cuvîntul*. Vezi revista *Manuscriptum*, nr. 3, 1982, p. 137 (*Fragmentarium* de N. Florescu).

Vignetele :
Duca Miron

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

I Cărți

Petru Rezuș, *Mihai Eminescu*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, 430 p.

Volumul *Mihai Eminescu*, publicat recent de P. Rezuș în Editura Cartea Românească, este rodul pasiunii de o viață a autorului și a dragostei lui fără de margini față de cel ce, în chip emblematic, strălucește în eternitate ca luceafăr al universului spiritual românesc.

Organizată în două secțiuni *(M. Eminescu — Mit și adevăr* și *Eminesciene)* cartea, încheiată cu o cronologie și o bibliografie selectivă, nu se ridică, din păcate, la nivelul pasiunii și al iubirii din care a prins viață. Și aceasta fiindcă a fost ignorat imperativul conform căruia, adaptînd la context o cugetare a lui Eminescu, «inimă foarte caldă și minte foarte rece se cer» de la un condeier pornit să facă istorie literară; chiar dacă acest condeier este un amator, cum se întîmplă în cazul de față.

Încercînd să spulbere «miturile» create în jurul lui Eminescu, deși conceptul de mit este folosit inadecvat, confuz și contradictoriu, P. Rezuș, polemic și cîrtitor, se duelează cu întreaga eminescologie. Deși aceasta e apreciată ici-colo în chip pozitiv (de folosit e folosită substanțial, mai ales sub raport documentar) — impresia generală pe care o acreditează autorul este aceea a unei mistificări totale a lui Eminescu, a *minorizării* poetului (ca să-i folosim formula). Dacă cineva ar citi despre Eminescu doar cartea lui Rezuș, el ar rămîne cu impresia unei culturi românești nu doar incapabilă să-și înțeleagă la adevărata valoare cel mai însemnat exponent al ei, dar pornită chiar să-i demoleze monumentul de spirit. De asemenea aprecieri nu scapă nici contemporanii, nici posteritatea poetului. Așa bunăoară, marea actriță de renume european Eufrosina Popescu este pentru autor «o cabotină», Iacob Negruzzi — spirit obtuz, veninos și denigrator, Chibici — informator al lui Maiorescu; I. Slavici, autor de platitudini și spion al junimiștilor, exploatează în chip profitor bună-credința și puterea de muncă a lui Eminescu, așa cum o fac și Caragiale ori T. Maiorescu, ba chiar și sora poetului, Harieta, care nu e decît o acaparatoare de bani. O atitudine antieminesciană descoperă P. Rezuș și în posteritate. G. Călinescu, V. Streinu, G. Ibrăileanu, Z. Dumitrescu-Bușulenga — și lista nu se încheie aici — sînt indicați între nepricepătorii sau răuvoitorii lui Eminescu, pentru a nu mai aminti opinia că L. Blaga și T. Arghezi săvîrșesc adevărate «oficii de demolare» a poetului.

Cred că există o triplă explicație a acestei atitudini. Mai întîi, P. Rezuș nu prea știe ce înseamnă și cum se practică istoria literară. El crede că aceasta este un fel de hagiografie în care biografia și opera scriitorului se află pe același plan, într-o continuă și nemijlocită relație cauzală. În al doilea rînd, semnatarul cărții nu poate accepta ideea mai multor opinii asupra aceleeași realități și de aici convingerea atît de nefastă — întotdeauna și pretutindeni — că doar el este posesorul adevărului. Cea de a treia explicație trebuie căutată în obiceiul de a ajusta faptele pentru a le face mai lesne de combătut și în tendința de absolutizare a unor adevăruri care nu sînt decît relative.

Pornit să «demitizeze» și să nege în toate cele patru puncte cardinale ale istoriei literare, P. Rezuș ar fi putut să-și

valideze rîvna contestatară, oferind o alternativă la ceea ce contestase. Nu se întîmplă așa cu toate că, cel puțin sub raport documentar, avea toate premisele să ofere un profil monografic convingător (este printre puținii care au cercetat manuscrisele, iar corecturile aduse lecțiunilor lui Perpessicius, deși puține, sînt toate convingătoare). Pe lîngă faptul că esențial nu aduce aproape nimic nou cu privire la biografia lui Eminescu, numeroase erori, contraziceri și interpretări hazardate, precum și limbajul oscilînd între prețiozitate și neglijență minează lucrarea, făcînd-o, global, neconvingătoare și în ceea ce neagă și în ceea ce afirmă. Iată cîteva exemple de erori : afirmarea că Hegel se numără printre preferințele lui Eminescu nu este adevărată, așa cum nu e corectă afirmația că articolul *Să facem un Congres* se referă la serbările de la Putna din 1871 ; antologia *Rumänische Dichtungen Deutch* (consemnată cu titlul incomplet) nu apare în 1881 la Leipzig, ci în 1889 la Bonn (eroarea de datare ar fi putut fi ușor observată privind sumarul, care cuprindea poezii apărute după 1881 — *Doina, Luceafărul)* ; volumul din 1883 nu cuprinde toate poeziile lui Eminescu publicate în *Convorbiri literare* și *Familia* între 1869—1883 *(Junii corupți* și *Amicului F.I.* nu sînt incluse). Și exemplele ar putea continua cu trimiteri bibliografice greșite, citări inexacte, discordanțe între citat și comentariu ș.a.

Este păcat că o pasiune atît de constantă și o iubire ce nu poate fi pusă la îndoială nu s-au transformat într-o carte pe măsură. Dar așa stînd lucrurile, conștiința critică trebuie să ia act de faptul literar și nu de bunele intenții care l-au generat. Fiindcă, așa cum spunea Eminescu : *«adevărul e stăpînul nostru, nu noi stăpînii adevărului»*.

Al. MELIAN

George Mirea, *Junimea. Implicații lingvistice*, Ed. Junimea, Iași, 1983, 238 p.

Este sigur că nici o grupare literară nu i-a preocupat pe istoricii literaturii atît de mult ca *Junimea*. Lucru explicabil, pentru că *Junimea* înseamnă în primul rînd Titu Maiorescu, Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici, adică un număr de autori fundamentali și cine-i studiază pe aceștia cercetează totodată și cadrul imediat în care se înscrie activitatea lor creatoare, adică gruparea amintită și revista ei, *Convorbiri literare*. În această accepție, adică echivalată cu scriitorii ei reprezentativi, *Junimea* este o noțiune familiară nu doar specialistului, ci oricărui cititor cultivat. Însă valorile literare clasice legate de numele *Junimii* constituie numai expresia cea mai înaltă, cristalele cele mai pure rezultate dintr-un proces mai larg și mai îndelungat, care este însuși procesul formării literaturii române moderne. Interesul acordat *Junimii* devine astfel preocupare în legătură cu acest proces și cu rolul istoric pe care l-a avut în desfășurarea lui activitatea acestei grupări, cu factorii care au făcut din această secvență a unui proces istoric momentul celui mai important salt valoric pe care l-a cunoscut literatura română. Și nu numai literatura. Se știe că sfera activității *Junimii* a fost de la început mult mai largă și că orientarea nouă pe care a susținut-o privea ansamblul culturii românești. De asemenea, că din această grupare au făcut parte nu numai scriitori, dar și istorici, filologi, filozofi, juriști. Semnificația general-culturală a activității *Junimii* și a momentului reprezentat de ea a fost mereu luată în considerare, în studiile de istorie literară, mai ales de la acelea, devenite clasice, scrise de Lovinescu și de Vianu în anii '40. În ultimele două decenii s-a produs însă un fenomen care mi se pare caracteristic pentru această ultimă perioadă din istoria cercetării *Junimii* : anume, paralel cu studiile privitoare la ansamblul activității grupării, cum ar fi *Junimea și junimismul* de Z. Ornea, sau a mentorului ei, cum sînt monografiile datorate lui George Ivașcu, Nicolae Manolescu, Eugen Todoran, ori volumul *Scrieri despre Maiorescu* al lui Liviu Rusu, și paralel cu cele consacrate revistei *Convorbiri literare*, analizată de pildă de Pompiliu Marcea din perspectiva spiritului critic pe care ea l-a introdus, apar în această perioadă studii care-și propun să cerceteze contribuția *Junimii* în alte domenii decît cel literar. Aspecte urmărite pînă aci în cadrul unor studii monografice asupra grupării sau despre Maiorescu

sînt desprinse din context — fără a fi neapărat izolate — și transformate în obiect principal de cercetare. Două exemple sînt, cred, suficiente : Simion Ghiță publică în 1974 o carte despre *Titu Maiorescu filozof și teoretician al culturii*, iar Alexandru Zub, în 1976, una despre *Junimea. Implicații istoriografice*. În această serie și în această tendință se înscrie și recenta lucrare a lui George Mirea, intitulată *Junimea. Implicații lingvistice*. Încă o latură a complexei activități culturale desfășurate la *Junimea* este astfel supusă analizei. Trebuie să adaug că preocuparea în această direcție s-a manifestat mai de mult, de pildă prin studiile despre *Titu Maiorescu și problemele limbii* de Grigore Brâncuș (1964), *Titu Maiorescu și problemele limbii române* de Dimitrie Macrea și altele. Ceea ce caracterizează mai întîi lucrarea lui George Mirea este o lărgire a perspectivei, în două sensuri : spre cuprinderea contribuției întregii *Junimi*, nu numai a lui Maiorescu, și spre examinarea și aprecierea acestei contribuții în raport cu procesul istoric în care ea se înscrie. Contribuție la ce ? La unificarea limbii literare române moderne. Aceasta este tema studiului și ea prezintă interes nu numai pentru lingviști. Să observăm de la început că ceea ce a realizat *Junimea* în această privință nu se datorește în primul rînd filologilor ei, ci lui Maiorescu, lui Iacob Negruzzi și marilor scriitori ai *Junimii*. Nici unul dintre aceștia nu era lingvist de formație și oricît de remarcabilă se dovedește a fi pregătirea lor în materie, este limpede că activitatea lor pe acest teren nu este a unor specialiști care tratează probleme ale disciplinei lor cu preocupări strict științifice. Ei sînt oameni de cultură angajați într-o acțiune de durată pentru progresul literaturii și al culturii române în întregul ei, progres stînjenit între altele, într-o măsură considerabilă, de neajunsurile sau dificultățile pe care le prezenta instrumentul prin care se realizează literatura, cultura scrisă în general și comunicarea ei : limba. A elimina aceste neajunsuri și dificultăți pentru a face din limba română mijlocul realizării în expresie a posibilităților creatoare ale națiunii în acel moment istoric, acesta este de fapt obiectivul de ordin lingvistic pe care și-l propune *Junimea*. Finalitatea lui este așadar culturală, de aceea o cercetare ca aceea întreprinsă de George Mirea îl poate interesa nu numai pe lingvist.

Dificultățile limbii literare a epocii erau de două feluri, priveau adică pe de o parte scrierea, pe de alta vocabularul. În ce constau ele ? Cele relative la scriere se iviseră mai cu seamă în legătură cu trecerea de la alfabetul chirilic la cel latin, încheiată oficial în 1860, după o fază de tranziție care începuse în 1836. Se urmărea, pe de o parte, notarea tuturor sunetelor limbii prin literele pe care le cuprindea alfabetul, lucru în principiu imposibil, căci nici un alfabet nu conține atîtea semne cîte sunete se pronunță într-o limbă de toți vorbitorii ei, și se urmărea, pe de altă parte, scrierea în așa fel a limbii române încît să apară cît mai pregnant apropierea ei de latină. Se conturaseră astfel două tendințe principale, una fonetică, alta etimologică, fiecare cu numeroase variante, care alcătuiau un tablou general derutant și care îngreuia enorm comunicarea. În disputa care a durat cîteva decenii și la care au participat mai toți scriitorii și oamenii de cultură ai timpului, unii cu argumente științifice, alții cu mijloace literare, *Junimea* s-a angajat încă de la întemeierea ei. Un proiect de reformă a scrierii, propus de Iacob Negruzzi, e respins, un altul, al lui Maiorescu, de fapt un mic tratat, intitulat *Despre scrierea limbii române*, publicat în 1866, devine baza unei campanii îndelungate, încheiate prin acceptarea lui de către Academie în 1880 și prin generalizarea treptată a acestui sistem. Este realizarea efectivă a «revoluției» (cum o va califica un lingvist peste un secol, în 1966) pe care a reprezentat-o trecerea la alfabetul latin. Ce importanță a avut reforma junimistă pentru dezvoltarea și răspîndirea culturii scrise e lesne de înțeles. Unul dintre meritele lucrării lui George Mirea constă în relevarea, printr-o atentă cercetare a revistei *Convorbiri literare*, a amplorii acestei campanii și a contribuției celorlalți junimiști, în primul rînd a lui Iacob Negruzzi, în general neglijată, apoi a universitarilor ieșeni, la succesul ei. Impunerea unei ortografii unitare, științific fundate și rămasă în esență valabilă pînă azi apare ca o operă colectivă a *Junimii*.

Probleme dificile punea, de asemenea, vocabularul, acestea rezultate în primul rînd din procesul înnoirii și lărgirii lui rapide, determinat de modificarea structurală a societății românești în această epocă. Dezvoltarea și modernizarea vieții sociale în toate compartimentele ei implica dezvoltarea și modernizarea limbii. Principala problemă era aceea a cuvin-

telor noi, a neologismelor : de unde, adică din ce limbi, să fie preluate și ce forme să li se dea, cît de mare trebuie să fie disponibilitatea de a le primi, pentru a nu primejdui limba națională și, pe de altă parte, pentru a-i lărgi posibilitățile de expresie. Și aceasta a fost obiectul unei dispute în care s-au angajat mai toți scriitorii și oamenii de cultură, începînd de pe la 1830. Cu ce a contribuit *Junimea* la rezolvarea ei ? «Un program clar definit în privința neologismelor, *Junimea* nu a avut», constată George Mirea. «El *a existat* totuși în liniile directoare cuprinse în majoritatea articolelor scrise de Maiorescu». A fost așadar un program implicit. Și totuși Maiorescu a scris un articol pe această temă : *În contra neologismelor*, în 1881. Autorul cărții de față e însă de părere că articolul «conține opinii depășite pentru data la care au fost publicate». Altfel spus, că poziția *Junimii* în chestiunea neologismelor, poziție continută în textele lui Maiorescu și explicitată în articole ale altor membri ai grupării, se impusese. Și nu atît teoretic, cît practic. Adevăratul merit al lui Maiorescu este «acela de a fi fixat în limbă, în limbajul funcțional al criticii literare, al teoriei faptelor de cultură, un mare număr de neologisme, intrate atunci ori mai înainte, formulări, sintagme, expresii moderne pe care nu le întîlnim înaintea scrisului său. În acest fel, Maiorescu (...) a dat modelul acceptării lor, a contribuit masiv la crearea condițiilor și cadrului cultural pentru pătrunderea, stabilizarea și consacrarea acestora». «În perioada de după 1870, doar Eminescu îl egalează în adoptarea perfectă a neologismelor». George Mirea urmărește frecvența în timp a neologismelor în scrisul lui Maiorescu, și în *Convorbiri literare* în general, alcătuiește liste și statistici concepute ca mijloace ajutătoare ale demonstrației, dar nu pierde din vedere identificarea liniilor procesului și semnificația lui culturală. «Pentru Maiorescu și pentru junimiști», subliniază el, «unificarea limbii prin unificarea scrierii era o problemă de cultură», «căci (și aici îl citează pe Maiorescu însuși) o cauză națională apărată cu o limbă stricată este pe cîmpul literar o cauză pierdută». Nu numai pentru noi, așadar, acțiunea tenace, susținută de o pregătire temeinică și de realism, dusă pentru unificarea și modernizarea limbii române literare are o semnificație patriotică. O avea pentru Maiorescu însuși și pentru toți scriitorii junimiști. «Continuatori, în orientarea și în substanța ideilor, ai *Daciei literare*», rezumă George Mirea, «reprezentanții de seamă ai *Junimii* au dus timp de peste 40 de ani, după 1864, o campanie organizată și condusă pe baza unor coordonate strategice. Unificarea scrierii limbii române capătă în concepția junimistă o dimensiune vitală în plan național (...) Maiorescu înțelesese în profunzime, atunci cînd afirma că secolul XIX este secolul națiunilor, că naționalitățile se pot transforma în națiuni moderne, distincte, cînd își formează și instrumentele de cultură și de susținere a culturii, a aspirațiilor acestei națiuni».

Rezultatul cel mai important al complexei activități cu implicații lingvistice desfășurate de junimiști îl constituie limba în care sînt scrise operele lor. Sau, în perspectivă istorică, faptul că într-un fel se scria înainte de *Junimea* și altfel de atunci încoace.

George GANĂ

Iordan Datcu : *Dicționarul folcloriștilor*. II. Folclorul muzical, coregrafic și literar românesc. București, Editura Litera, 1983, 248 p.

A întocmi un dicționar al tuturor celor care, începînd din secolul trecut, s-au ocupat în țara noastră cu culegerea folclorului sau cu studierea lui, ori cu ambele laturi ale activității folcloristice, este cu adevărat o acțiune temerară, în lipsa celor mai elementare instrumente de cercetare și mijloace de informare. Lipsesc datele personale, știrile cu privire la munca de culegere, la principiile teoretice și practice de editare și studiere, posibilitățile de caracterizare a orientărilor științifice și de valorizare a acestei munci în contextul actual al folcloristicii românești. Cea mai mare parte a acestei munci e risipită prin diferite publicații periodice și greu accesibile sau în arhive nepublicate și este evident pentru oricine că o întreprindere de indexare a numelor celor mai importanți folcloriști măcar și este o operă de sacrificiu. Cea mai mare parte din culegătorii de folclor s-a recrutat din însăși pătura țărănească sau din micii intelectuali ai satelor (învățători, preoți, diferiți funcționari comunali etc.), pentru care lipsesc

orice referințe biografice care ar putea data sau localiza în sens larg diversele culegeri. În astfel de împrejurări, alcătuirea unui asemenea dicționar apare nu numai temerară, dar poate descuraja și naturile cele mai optimiste și mai tenace. Oricum, începutul trebuia totuși făcut, cu toate riscurile ce decurg din cele arătate mai sus. În nici un domeniu nu s-a publicat mai mult și într-un mod mai puțin organizat ca în vechea noastră folcloristică și nevoia unui ghid cît de sumar se făcea de multă vreme simțită. Prezentul *Dicționar* apare ca un instrument de bază pentru orice fel de cercetare și umple un gol masiv în munca generațiilor viitoare de cercetători. Ne aflăm la al doilea volum al său, așa că nu vom repeta lucruri ce s-au mai spus cu prilejul apariției primului, ci vom sublinia elementele de noutate pe care le aduce volumul de față.

În primul volum au fost prezentați 352 de folcloriști literari, în cel de care ne ocupăm acum sînt prezentați 123 de folcloriști muzicali și coregrafi, făcîndu-se și unele completări la 39 de cercetători din primul volum, aducîndu-se astfel informația asupra lor la zi. În introducere ni se făgăduiește și un al treilea volum, referitor la etnografii care, în decursul activității lor, în mod fatal au ajuns să se ocupe și cu folcloristica. În felul acesta, dicționarul lui I. Datcu vizează mai mult decît spune în titlu : se referă la întreaga cultură populară română, grupată în jurul aspectului său artistic cel mai înalt și expresiv.

Volumul de față ni se pare că reprezintă o treaptă superioară în munca lui I. Datcu. Aceasta mai ales pentru că tratează despre două domenii ale folcloristicii mai puțin cunoscute, etnomuzicologia și coregrafia populară. În general, în legătură cu aceste domenii ale folcloristicii noastre s-au creat și persistă încă și astăzi cîteva prejudecăți foarte tenace : ba că melodia ce însoțește unele creații ar avea un rol atît de puțin important în structurarea lor, încît nu merită să fie studiată ; ba că dansul popular nu ar putea face obiectul unui adevărat studiu datorită caracterului său improvizatoric și fluid. Or, cartea de față are darul de a repune în drepturile lor ambele domenii de studiu, care și-au aflat și la noi — ca și în alte părți mai de mult — exegeți de talie mondială. Dacă n-am pomeni aici decît numele strălucitei personalități care a fost Constantin Brăiloiu — a cărui operă ne este acum aproape integral accesibilă (5 volume) — și ar fi de ajuns pentru a ne da seama la ce nivel se situează astăzi etnomuzicologia românească. Dicționarul lui I. Datcu pune în lumină favorabilă toată această activitate. Poate, fiind vorba de marele Brăiloiu, ar fi trebuit să se accentueze mai mult asupra evidentei modernități a muncii învățatului. Ne gîndim în mod special la studiul *Reflecții asupra creației muzicale colective* (*Opere*, vol. II, p. 207—223), care s-a tipărit în momentul morții sale, cu perspective mult mai largi și orizonturi mai fertile decît teoria foarte modernă a oralității. Dar ilustrul învățat a lăsat în urma sa o întreagă școală, care a dezvoltat în cadrul Institutului de Folclor ideile principale ale maestrului, impunîndu-se prin cîteva nume de mare prestigiu în țară și în străinătate : Tiberiu Alexandru, Paula Carp, Gheorghe Ciobanu, Emilia Comișel, Constantin Zamfir și alții, care au dus mai departe cu abnegație și devotament munca marelui lor dascăl.

În ceea ce privește coregrafia populară, trebuie să menționăm că în acest domeniu s-au făcut, în ultimii ani, progresele cele mai spectaculoase. E destul să amintim aici că în perioada postbelică s-a reușit întocmirea unei notații coregrafice cu caracter stenografic, care pe lîngă alte calități o are și pe aceea de a oferi date permanent comparabile, fapt esențial pentru dezvoltarea oricărei științe. Și este desigur foarte bine că prezentul volum al *Dicționarului* lui Iordan Datcu face cunoscută și publicului larg această latură a muncii folcloriștilor noștri. Dacă mai adăugăm la acestea și metodica folosirii filmului, elaborată pentru studierea coregrafiei populare, dar și a obiceiurilor tradiționale, ne putem face o imagine destul de justă și cuprinzătoare asupra stadiului actual în folcloristica românească. *Dicționarul* lui Iordan Datcu oglindește toate aceste aspecte, putînd fi considerat drept un instrument indispensabil de informare și cercetare. Lucrarea nu se adresează numai specialiștilor, ci tuturor celor care se ocupă cu studiul formelor specifice ale culturii noastre în ansamblul ei și trebuie să-i fim recunoscători autorului pentru stăruința cu care și-a urmărit scopul, pentru efortul depus spre a fi cît mai precis și mai informat, ca și pentru modul în care comunică rezultatele cercetărilor sale.

Din toate punctele de vedere, așadar, noul volum din *Dicționarul folcloriștilor* este o lucrare necesară, utilă și bineve-

nită. Putem spune că este o reușită editorială și un eveniment cultural. Nu putem încheia fără a-i ura lui Iordan Datcu să-și realizeze toate intențiile și pe viitor, așa cum ne făgăduiește în prefață. Ca o sugestie cu caracter bibliografic, aplicabilă la volumul al treilea sau la o eventuală reeditare : aflarea unei modalități de trimitere de la un volum la altul, în cazul diverselor completări documentare.

În rest, lucrarea pare a fi fără reproș.

Adrian FOCHI

Georges Cioranesco, *La Mission de Stanislas Bellanger dans l'Empire Ottoman*, Tessaloniki, Institute for Balkan Studies, 164, 1981, 295 p.

Că arhivele și bibliotecile occidentale păstrează încă mult material inedit, nefolosit sau puțin valorificat despre România o dovedește și această carte a istoricului George Ciorănescu, sinteză a unor cercetări mai vechi publicate parțial în *Revue des études islamiques* (38, 1970) și *Turcica* (XIII, 1981). Eroul este un călător jurnalist, scriitor, agent și în sens larg «orientalist» francez, Stanislas Bellanger (1814—1859) care a făcut între 1835—1846 două călătorii de studii în Țările românești, în Transilvania și mai ales în Muntenia. Sîntem în perioada cînd Franța încuraja o astfel de explorare, stimulată nu numai de preocuparea pentru politica Imperiului Otoman și de «chestiunea Orientului», dar și de spiritul romantic, mare amator de evaziune, exotism, culoare locală, orientalisme. «Itinerariile» și «voiajele» în Orient ale lui Chateaubriand, Lamartine, Gérard de Nerval sînt celebre. În această mentalitate și stil se înscriu și foiletoanele și volumele de călătorii ale lui Stanislas Bellanger, dintre care două : *Trois ans de promenade en Europe et en Asie*, 1842 și *Le (sic) Kéroutza*, 1846, conțin, mai ales ultimul, impresii abundente de călătorie românești, multe date și observații, în parte cunoscute și folosite anterior și ca izvor istoric. George Ciorănescu reia, în adîncime, monografic, întreaga biografie și activitate publicistică a tînărului «orientalist» francez, care-și propune să continue pe Joseph von Hammer-Purgstall și a sa *Istorie a Imperiului Otoman*, dar cu posibilități ce nu depășesc, de fapt, nivelul foiletonului jurnalistic și lucrarea de popularizare. Interesul pentru Țările românești îi venea, desigur, și din faptul că unchiul său Louis-Joseph Parant, consul al Franței la București, decedat în acest oraș, în 1806, lăsase o succesiune nu limpede, dar care putea fi, eventual, recuperată. La toate se adaugă și un anumit spirit de aventură, dorința de afirmare și poate un interes profesional, din domeniul «culegerii de informații». Împrejurările primei călătorii sînt mult prea romantice și misterioase pentru a nu presupune, în mod legitim, *une converture*....

Indiferent de acest cadru, studiat de autor cu minuțiozitate și evidentă competență, grație lui Bellanger, obținem impresii, informații și date occidentale noi despre cultura și învățămîntul românesc înainte de 1846. Ele sînt incluse în primele două rapoarte ale călătorului nostru, adresate lui Salvandry, ministrul francez al Instrucției Publice, care finanțează întreaga expediție : *[Récit du voyage de Paris à Bucarest. L'Etat de l'instruction publique en Valachie]*, „Bucarest, le 30 déc. (em) bre 1846" și *[Récit du voyage de Bucarest à Constantinople. L'état de l'instruction en petite Valachie et en Moldavie]*, „Constantinople, le 28 février 1846". Îi urmează alte trei rapoarte, din 1847, despre contactele cu conducătorii otomani și organizarea instrucției publice în Turcia, organizarea studiilor superioare otomane și vizita la principalele școli superioare de la Constantinopol, călătoria de la Constantinopol la Alexandria, contactele cu profesorii francezi în Egipt, organizarea învățămîntului în Egipt. Întreg acest material, masiv și important, este publicat *in extenso* pentru întîia dată, adnotat cu o remarcabilă răbdare și erudiție. George Ciorănescu identifică toate personajele citate, care sînt foarte numeroase, opera și activitatea lor, localitățile amintite, expresiile folosite în diferite limbi, între care și românește, limbă despre care Bellanger avea, s-ar spune, unele noțiuni. Muncă tenace de bibliotecă și arhivă, întru totul stimabilă. Ne amintim a fi zărit, cu ani în urmă, pe autor la *Biblioteca Națională* din Paris, absorbit între broșuri vechi și fișe...

Ceea ce surprinde azi, în primul rînd, este stilul acestor texte : amestec de memorial de călătorie, cursiv și «literar», de raport mai mult sau mai puțin con-

fidențial, «scriitură» adesea mondenă, protocolară, diplomatică. Totul se desfășoară într-un cadru de convenție socială, maximă, de corespondență «particulară» superioară, de dialog ceremonios. Ne amintim, fără voie, chiar dacă la un alt nivel, de corespondența diplomatică a lui Talleyrand, anterioară doar cu o generație : amestec și mai pronunțat de retorică și mondenitate, în care cabinetul ministerial cu ușă capitonate se transformă în salon : ministrul se interesează mai întîi, curtenitor, de soția agentului său, de copii, de afacerile de la moșie, de sănătate și într-un sfîrșit, uneori abia într-un P.S., de evoluția unei importante negocieri în curs. Nici o clipă nu este sugerat ordinul, subordonarea brutală, spiritul administrativ. Azi, rapoartele de acest gen — activitate pe care autorul o cunoaște atît de bine — sînt mai concentrate, mai expeditive, mai birocratice. Sînt însă și mai eficace ? Nu este chiar foarte sigur...

Din punctul de vedere strict documentar românesc sînt de reținut o serie de noi date, statistice și detalii, de competența imediată a istoriei și școlilor românești, din perioada pre și post regulamentară, Lazăr — Asachi → Poenaru — G. Bibescu, dar mai ales observațiile de ordin general. De ce instrucțiunea este încă înapoiată în Țările românești ? Bellanger notează, lucid, patru cauze : 1. Învățămîntul este autorizat, dar nu și obligatoriu ; 2. Lipsa de prestigiu și de stimă în toate clasele sociale ; 3. Trimiterea tineretului la studii în străinătate ; 4. «En général, l'instruction publique de l'école nationale est prise en dédain» (p. 157). Se dau multe date despre programa analitică în curs, manuale, profesori, dar ceea ce surprinde, cel mai mult, la acest francez, este pledoaria sa deschisă pentru învățămîntul la limba națională, română, deși toate încercările de a-l stăvili se făceau, în epocă, prin tendința de a-l înlocui cu un învățămînt în limba franceză. Această confruntare dintre curentul cosmopolit și național, dintre «francizare» și «naționalizare» găsește în Bellanger un observator perspicace și inteligent. Studiul introductiv pune în cea mai bună lumină și acest episod hotărîtor al istoriei și culturii noastre din Principate.

Adrian MARINO

II **Reviste**

VATRA
an XIII, nr. 1–12, 1983, Tîrgu-Mureș

Ceea ce singularizează revista *Vatra* în contextul publicațiilor literare de la noi este preocuparea sistematică față de dimensiunile fundamentale ale culturii — istoria, filosofia, estetica, etnologia, artele plastice. Deși revista beneficiază de o redutabilă echipă de critici, aplicați, cu bune rezultate, asupra *momentului* literar (Cornel Moraru și Anton Cosma cu predilecție pentru proză, Dan Culcer și Ștefan Borbély — pentru eseu și filosofie, Dumitru Mureșan, pentru poezie), accentul este pus pe constantele perene ale spiritului și manifestarea istorico-filosofică a acestuia. Cu toate că atenția acordată Tradiției este, cel puțin calitativ privind lucrurile, precumpănitoare, *Vatra* este o revistă bine ancorată în actualitatea imediată și nu numai la modul implicit. Apetitul teoretic, științific, demonstrat de sumarele revistei este dublat de o tenace deschidere către aspectele de ordin practic prin care ideile, lumea lor abstractă și sinuoasă, se pot transpune în practică. Să urmărim această dublă orientare a revistei în anul ce a trecut.

Întîlnim, pe de o parte, o serie de prețioase mărturii privind biografia și opera lui Al. Papiu Ilarian, comunicate de dr. Grigore Ploeșteanu (nr. 2), un substanțial extras din amintirile lui Onisifor Ghibu privind misiunea sa de a informa autoritatea politică din România anului 1910 asupra situației învățătorilor transilvani, evocînd cîteva figuri proeminente ale României începutului de veac, Ion I. C. Brătianu, Titu Maiorescu, mitropolitul Ioan Mețianu al Ardealului, ș.a. (nr. 5), excelenta inițiativă de a publica integral *Jurnalul* lui Liviu Rebreanu, excepțional document de conștiință artistică (începînd din nr. 7, sub îngrijirea lui N. Gheran), ca și continuarea publicării memoriilor lui Vasile Netea, una din existențele semnificative

pentru destinul intelectualului român din ultima jumătate de veac. Pe de altă parte, alături de interviurile cu poeți (Vasile Igna, nr. 8, Mircea Ivănescu, nr. 11 și 12, Anghel Dumbrăveanu, nr. 3), cu artiști pentru care creația este nu doar experiență subiectivă, ci și act de cunoaștere (Sorin Dumitrescu, nr. 3, Dan Alecsandrescu, nr. 4, Raluca Ianegic, nr. 1, Romulus Feneș, nr. 2, Cornel Țăranu, nr. 6, Béla Crișan, nr. 7, ș.a.), întîlnim, în nr. 3 al revistei, cea mai importantă dezbatere realizată în ultimii ani la noi asupra *Condiției dramaturgului român contemporan*. Inițiativă care constituie un act de referință în dezvoltarea literaturii noastre dramatice, atît din punct de vedere teoretic, cît și prin numeroasele sugestii vizînd reprezentarea *teatrului* românesc actual la nivelul *textelor* de care dispune. La această anchetă, realizată de Valentin Silvestru, răspund Marin Sorescu, Dumitru Radu Popescu, Romulus Guga, Dumitru Solomon, Adrian Dohotaru, Tudor Popescu și Theodor Mănescu, nume al căror calibru este prin sine grăitor. Aceeași preocupare față de zone fundamentale ale culturii o relevă colocviul dedicat limbii române — marcă de clasicitate națională (nr. 1—12) și în care este pusă cu acuitate în discuție situația vitregă a literaturii române contemporane în manualele școlare.

Sensurile tradiției sînt filtrate în *Vatra*, de-a lungul a mai multor nivele, începînd cu rubrica de folclor și antropologie susținută de Mihai Coman, „Cosmogonii ascunse", continuînd cu studiul semnat de Gr. Ploeșteanu despre ecoul operei lui Cantemir la maghiari (nr. 3), cu colocviul dedicat personalității lui Ion Andreescu, realizat de pictorii Horia Bernea, Paul Gherasim, Cristian Paraschiv și Vasile Varga (nr. 4) și încheind cu studiile lui Grigore Ploeșteanu asupra *Canceliștilor tîrgumureșeni în revoluția de la 1848* sau asupra unor *Mărturii diplomatice privind aspirațiile de unitate națională ale românilor*. Tot aici se înscrie o altă preocupare constantă a *Vetrei* și anume analiza personalității și a operei lui Mircea Eliade. Omul și savantul sînt, astfel, prezenți în interviurile realizate de Mircea Handoca, în nr. 2 cu Zoe Dumitrescu-Bușulenga, în nr. 6 cu Ioan Coman și în nr. 12 cu Mac Linscott Ricketts. În nr. 6, N. Steinhardt *(Istoria la rece)* și M. Handoca *(Afinități elective)* se ocupă de profunda empatie obiect-subiect pe care o dezvăluie opera lui Mircea Eliade și, respectiv, de relația dintre gîndirea lui Blaga și cea a autorului *Istoriei credințelor*. Toate acestea, după ce în nr. 3 al revistei, același neobosit Mircea Handoca publica un substanțial fragment din *Jurnalul* lui Mircea Eliade, plin, desigur, de observații din cele mai interesante pentru cel care încearcă descifrarea nu doar a personalității savantului, ci și a epocii interbelice românești. În sfîrșit, în persoana lui Andrei Oișteanu *(Mitologie românească în context mediteranean. Labirint-Ordine și Haos*, în nr. 11), *Vatra* își cîștigă un colaborator de frumoasă alură intelectuală.

Sensurile modernității se reflectă, cum spuneam, deopotrivă în coloanele revistei din Tîrgu Mureș. Reținem aici eseul dedicat de Constantin Crișan ontologiei lui C. Noica (nr. 2), ca și excelenta cronică a lui Ștefan Borbély la *Jurnalul de la Păltiniș (Apropierea de Noica*, în nr. 11), serialul realizat de Cornel Moraru, care are ca temă literatura unor tineri prozatori ardeleni (nr. 6, 7, 8), amplul grupaj de texte din cadrul *Bibliotecii de proză scurtă* (nr. 7), cronicile literare semnate de Cornel Moraru, Anton Cosma, Dumitru Mureșan, Ștefan Borbély, Gheorghe Perian, alături de ancheta privind noua generație de poeți inaugurată de Nicolae Băciuț în *Echinox* și continuată în *Vatra* (Gheorghe Grigurcu, în nr. 12). Mai sărac, sectorul rezervat teoriei literare și metodologiei analitice propune totuși două puncte de vedere incitante: Livius Ciocârlie *(Psihologia și literatura*, în nr. 3) și interviul acordat lui Vasile Dan de către Marcel Pop-Corniș, în nr. 4. Ceea ce ne surprinde este absența lui Dan Culcer din coloanele revistei (cu o excepție, în nr. 2), una din personalitățile cele mai interesante ale sociologiei noastre literare, ca și absența interviurilor de calitate cu care ne obișnuise Maria Mailat.

Adăugînd la toate acestea prozele semnate de Augustin Buzura, Maria Luiza-Cristescu, Gabriela Adameșteanu, Sorin Titel, traducerile din opera unor autori precum I. L. Borges, Julio Cortazar, Erich Fromm, G. Chaucer, Julien Green, ș.a., ca și prezentarea grafică a numerelor (v. de pildă coperta 1 a nr. 2), înțelegem de ce *Vatra* este în momentul de față una din cele mai serioase și atrăgătoare reviste de la noi. Nu putem încheia altfel decît prin a invoca nu-

mele lui Romulus Guga, cel căruia i se datorează într-o măsură hotărîtoare prestigiul revistei din Tîrgu Mureș. Romulus Guga a fost unul din acei conducători de revistă care au știut să *trăiască* în și pentru *cultură*.

Dan C. MIHĂILESCU

COLÓQUIO/Letras
nr. 74–75, iulie–septembrie 1983

Publicație, cu apariție bimestrială, a Fundației Calouste Gulbenkian (Lisabona, Portugalia), *COLÓQUIO/Letras* — al cărei titlu este el însuși un sumar sugestiv al conținutului — este o prestigioasă revistă mecenatică, cu disponibilități critice de foarte bună calitate. Revista își asumă o linie umanistă în care erudiția se îmbină cu dialogul experiențelor artistice împărtășite direct în spațiul de lectură deschis creațiilor foarte recente.

COLÓQUIO/Letras ni se pare a fi o revistă de mare utilitate și de referință obligatorie pentru cei ce doresc să înțeleagă mai bine pluralitatea și contradictorialitatea deschisă a fenomenului literar portughez contemporan.

Producția literară prezentată se articulează în genere în următoarele rubrici: Eseuri ; Documente ; Ficțiune ; Poezie ; Note și comentarii ; Scrisori ; Cărți noi ; Recenzii critice privind atît literatura portugheză, cît și braziliană, angoleză, guineeană, galiciană etc.

Date fiind limitele spațiului pe care îl avem la dispoziție am zăbovit îndeosebi asupra eseului lui Alfredo Margarido — *Fernão Mendes Pinto : erou al cotidianului* din numărul 74 iulie 1983 și asupra anchetei : *Autorul intertextualitatea și cititorul* din numărul 75 septembrie 1983.

Eseul despre Mendes Pinto este o nouă încercare de recuperare și rememorare a rezonanței scriitorului portughez într-o manieră ce vădește capacitatea sintetică, rigoarea și perspicacitatea observațiilor privind „Peregrinarea", pasionantă și plurivalentă operă, scrisă cu îndrăzneală, imaginație și umor, iscată din numeroase și accidentale experiențe într-o epocă în care portughezii iradiau în lumea întreagă și lărgeau astfel, în felul lor, perspectivele istoriei umanității.

Printr-o clară ordonare a argumentelor, într-o structură coerentă și globalizată, Alfredo Margarido decantează noutatea lui Mendes Pinto definind totodată bogata încărcătură culturală și emoțională a scrierii și oprindu-se asupra vibrației stilului acesteia.

Autorul eseului începe prin considerarea unei probleme literare și culturale portugheze nerezolvate privind dificultatea de a explica în mod satisfăcător *«mecanismul care a făcut posibilă excluderea lui Fernão Mendes Pinto din cadrul literar al epocii lui și i-a redus importanța, timp de cel puțin două secole, în planul mai general al istoriei literaturii portugheze»* (p. 23).

Printre caracteristicile care definesc noutatea lui F.M.P. cercetătorul remarcă hotărîrea acestuia de a nu se conforma cenzurii și nici chiar autocenzurii. Astfel *Peregrinarea* va fi scrisă în Portugalia, *«printr-o mobilizare a memoriei, atunci cînd toate evenimentele sînt deja bine structurate unele în raport cu altele și cu autorul-povestitor. Trăind exaltarea pasionantă a memoriei, M. P. scrie într-o stare aproape de transă, așa cum ne explică el însuși cînd ne spune cît de mult îl transportă evocarea»* (p. 24—25).

Cea de-a doua noutate rezidă în structura frazei, despre care s-a spus că aparține mai mult planului oralității. Autorul studiului identifică în textul lui M. P. cel puțin două tipuri de intertextualitate care-i risipesc oralitatea : textele literare și cele orientale pe care acesta le-a folosit.

Cea de-a treia noutate privește maniera în care M. P. a știut să-și elaboreze critica și satira la adresa comportamentului moral al portughezilor.

Înțelegerea nuanțată și ponderea sensibilă a problematicii analizate se evidențiază o dată în plus în remarcile ce concluzionează articolul : *«M. P. se descrie, și această legătură cu Celălalt îi permite să elaboreze o epopee portugheză care se deosebește de discursul eroic. Nu este vorba de un negativ, cum s-a spus adesea, ci de un aspect complementar pe care și documentele cele mai specializate în problema eroismului îl eliminau din înregistrările și informațiile lor. Ne aflăm în fața unui document care servește drept contrapunct pentru discursul plin de exaltare naționalistă, ceea ce ar putea explica violența respingerii : nu se poate ca M. P. să nu mintă, deoa-*

rece elimină necesara încărcătură de miraculos a eroismului. Existența cotidiană a porturilor, cazărmilor prizonieratelor, intrigilor, apare cu o rigurozitate care nu ne poate înșela. De aceea diversitatea de perspective a textului ne cere să-i recunoaștem organizarea compozită, căci M. P. nu scrie într-o manieră liniară, în funcție de cronologie, ci doar de memorie. Este dispus însă să reorganizeze ansamblul operei conform normelor cronologice, pe care exaltarea memoriei nu le putea respecta. Ceea ce explică diversitatea internă a textului, precum și nevoia de a reface atît ordinea scrierii, cît și logica organizării» (p. 28).

Ancheta privind *Autorul, intertextualitatea și cititorul* este o încercare de scrutare a unor intenționalități, de elucidare critică ce vrea să pătrundă în adîncurile relației lectură—scriere, nervul central ce guvernează itinerariul de neobosită căutare al creației artistice a unor remarcabili prozatori portughezi contemporani.

— Se spune că textul literar își are întotdeauna originea în alt(e) text(e). Vă rog să comentați această afirmație.

— Dat fiind că scriitorul este un cititor atît a ceea ce scrie el cît și al textelor altora, ce rol a jucat relația lectură—scriere în crearea operei dv. ?

— Care este contribuția pe care v-au oferit-o cititorii, la nivelul literar și paraliterar ? Care sînt formele comportamentale pe care le-ați observat la aceștia ?

Întrebările—problemă sînt de fapt niște judecăți critice nuanțate concis ce vor să sondeze mecanismul complex al cîtorva experiențe estetice remarcabile și să analizeze structuri ale conștiinței și limbajului coerente cu efortul spre o înțelegere cît mai completă a rostului scriitorului și lecturii și cu interesul pentru o constantă pondere a punctelor de vedere într-o continuă apropiere de cititor.

Născută din libertatea de a citi, libertatea de a scrie, tensionată de represiuni și sublimări, este mărturisită în răspunsuri de o deschidere amplă, în care palpită o ontologie subiacentă făcută din savoarea reminiscențelor, rigoarea conștiinței analitice și pitorescul unor considerații comunicate într-un limbaj concis, clar, eficace dar și sugestiv, menit parcă să sublinieze o dată în plus că un scriitor nu scrie pur și simplu, ci se scrie pe sine.

Iată cîteva dintre părerile scriitorilor intervievați :

Almeida Faria : «Lectura are un rol hotărîtor». «...am preferat să studiez și, printre alte lucruri năstrușnice, să țin cursuri de filosofie și de aceea majoritatea vizitelor mele la autori au fost făcute filosofilor, mai ales germani...». «...scriu cu acea stînjeneală de a nu fi reușit să devin filosoful care mi-ar fi plăcut să fiu».

De la cititori nu primește vești decît rareori dar «de la critici am vești, sînt întotdeauna fericit cînd spun ceva de rău : prostia altora mă irită și acest lucru reprezintă pentru muza mea un stimulent excepțional în multiplele sensuri ale acestui cuvînt» (p. 55).

Fernando Namora : «Există în scris, [...] o rețea capilară foarte vie, alcătuită din schimburi necontenite, care reprezintă, fiziologic, substratul marilor vase circulatorii identificatoare».

«Specificitatea unui text, [...] ar consta în forma particulară în care scriitorul își folosește punctele de sprijin, a căror origine, în majoritatea cazurilor, nici el nu o mai știe» (p. 56).

Teresa Salema : «O dată publicat, [...] textul se reduce de la un Narcis la o ofertă sinceră [...] : în cercul meu de afinități am remarcat, la persoanele care îmi vorbesc ori scriu în mod ocazional, o desfătare estetică, care în unele cazuri convergea spre o identificare, spre un ecou existențial [...] și care confirma, poate, alte pulsații ale scrierii. Și întotdeauna cînd cititorul răspunde dăruirii noastre simțim că durerosul sacrificiu al unor arbori nu a fost zadarnic...» (p. 56)

Vergílio Ferreira : «Arta este ceva absolut prin ceea ce este intemporal în ea ; dar se inserează în Istorie prin ceea ce reprezintă un pretext spre a o face efectivă».

«...a crea un text fără un pre-text înseamnă a crea din gol sau dintr-o presupusă dimensiune divină».

«Funcția propulsoare a unei alte lecturi este în mod deosebit eficientă dacă a mai rămas un drum nedeslușit».

«A fi original înseamnă a amîna uzura».

«Nu este greu să fii original ; ceea ce este greu este ca viața să fie de acord cu această originalitate» (p. 57).

Francisca IOVA

BREVIAR

(octombrie — decembrie 1983)

Sub semnul aniversării a 65 de ani de la măreţul act al Unirii din 1918 — eveniment istoric de profundă importanţă în viaţa poporului român — în concordanţă cu înaltele idealuri ale culturii noastre socialiste, cu calitatea esenţială a creaţiei ştiinţifice şi literare — angajarea patriotică şi revoluţionară în uriaşul efort de făurire a unei civilizaţii moderne, prospere şi libere — activitatea Institutului de Istorie şi Teorie Literară «G. Călinescu» a înregistrat în această perioadă o serie amplă de manifestări omagiale, desfăşurate atît în Capitală cît şi în alte oraşe ale ţării, beneficiind de o audienţă deosebită din partea specialiştilor şi a publicului larg, dovadă a responsabilităţii şi maturităţii ştiinţifice şi ideologice cu care au fost organizate. ● Vechiul scris românesc, unitatea şi continuitatea istorică şi spirituală reflectată în operele înaintaşilor au constituit coordonatele esenţiale configurate în comunicările care au făcut obiectul sesiunii ştiinţifice consacrate, în zilele de 17—18 octombrie, centenarelor *Nicolae Cartojan* şi *Tudor Pamfile*. Au participat cu interesante comunicări şi relevante contribuţii exegetice şi documentare : Ştefan Andreescu, Liliana Botez, I. N. Botta, I. C. Chiţimia, N. Constantinescu, Iordan Datcu, Al. Dobre, N. Florescu, Ion Frunzetti, Dan Horia Mazilu, Enver Mamut, Nedret Mamut, Zamfira Mihail, Gh. Mihăilă, Mihai Moraru, George Muntean, Liviu Onu, Andrei Pippidi, Dan Simonescu, Răzvan Theodorescu, Stela Toma, Cătălina Velculescu, Gh. Vrabie. ● În zilele de 9—10 noiembrie cadrele didactice din judeţul Constanţa s-au întîlnit, în cadrul unor simpozioane ce au avut loc la Constanţa, Cernavodă şi Medgidia, cu cercetătorii Rodica Florea, George Muntean, Tania Enache, Stancu Ilin şi Nedret Mamut. Dezbaterile au subliniat raporturile de interdependenţă care caracterizează istoria socio-politică şi istoria literaturii, de-a lungul evoluţiei poporului român. ● Pe aceleaşi coordonate tematice s-a înscris şi sesiunea ştiinţifică organizată la Călăraşi în ziua de 25 noiembrie de Inspectoratul şcolar judeţean şi filiala Societăţii de ştiinţe filologice din localitate. Au luat parte la discuţii Georgeta Ene, Nicolae Florescu, Stancu Ilin, Andrei Nestorescu şi Stan Velea. ● *Unitatea naţională — coordonată de bază a literaturii române* a fost titlul expunerii lui George Muntean la sesiunea ştiinţifică dedicată Marii Uniri, la Universitatea din Bucureşti (15 decembrie). ● Opera lui Mihai Eminescu, condiţia acesteia de sumă spirituală naţională, a făcut obiectul simpozionului desfăşurat, joi 22 decembrie, cu ocazia împlinirii unui secol de la apariţia primei ediţii de *Poezii* — ediţia Maiorescu. Au susţinut comunicări : Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Şerban Cioculescu, Mihai Beniuc, Marin Bucur, George Muntean, Zevin Rusu, Damian Hurezeanu, Mihai Moraru, Gh. Ceauşescu. ● Şedinţe de lucru de sector deschise : *Metodologia şi teoria comunicării*, dezbatere organizată la 10 octombrie de colectivul de teoria literaturii, cu referate prezentate de Titus Ştefănescu-Priboi, Doina Graur, Marian Vasile, Cătălina Crisiarcu, Vasile Popescu ; *Opera lui I. L. Caragiale*, dezbatere organizată la 28 noiembrie de colectivul de literatură română modernă, cu referate prezentate de Marin Bucur, Rodica Florea, Stancu Ilin, Mioara Apolzan, Dorina Grăsoiu, Georgeta Ene. ● La 30 octombrie, Al. Săndulescu a vorbit despre opera lui Duiliu Zamfirescu (125 de ani de la naştere) la Casa de cultură din Rîmnicu Sărat. ● În zilele de 6—7 noiembrie Rodica Florea şi Al. Săndulescu au participat la «Zilele Mihail Sadoveanu» de la Piatra Neamţ. ● La sesiunea de comunicări organizată în zilele de 25—26 noiembrie de Facultatea de limbi şi literaturi străine din Bucureşti, cu prilejul comemorării a 100 de ani de la moartea lui I. S. Turgheniev, Elena Loghinovski a vorbit despre *Poetica fantasticului în proza lui Turgheniev*. ● La 15 decembrie, Marcel Duţă a susţinut, la şedinţa cercului de istoria teatrului de la Facultatea de limba şi literatura română, un referat privind evoluţia şi constantele dramaturgiei lui Horia Lovinescu. La dezbateri au luat parte : V. Mîndra, Dan C. Mihăilescu, Marian Popescu, Corina Şuteu, Petru Al. Vasilescu, ş.a. ● I. C Chiţimia a participat la cel de al IX-lea Colocviu de folclor românesc (Timişoara, 18—19 noiembrie), la simpozionul «Mehedinţi — cultură şi civilizaţie» (Drobeta-Turnu Severin, 4 decembrie) şi, împreună cu Mihai Moraru, la manifestarea ştiinţifică omagială închinată aniversării a 75 de ani de la înfiinţarea Bibliotecii judeţene Dolj (Craiova, 9 decembrie). ● În timpul unei vizite în U.R.S.S., Enver şi Nedret Mamut au conferenţiat despre unele aspecte privind relaţiile literare româno-sovietice la Facultatea de filologie din Kazan, R.S.S.A Tătară şi la Secţia de literatură şi folclor a Filialei Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S. din oraşul Ufa, R.S.S.A. Başkiră. ● Şedinţele cercului integrat de sociologie literară : *Statutul noii critici sociologice* (noiembrie) — referat (incitant) : Ion Vasile Şerban ; opinii (pro şi contra) : Paul Cornea, Roxana Sorescu, Monica Spiridon, Valentina Marin-Curticeanu. Tema lunii decembrie, «*Don Quijote*» şi *variantele lecturii* (Corneliu Nistor, Universitatea din Timişoara), a beneficiat de asemenea de puncte de vedere profitabile : Ion Coteanu, Paul Cornea, Roxana Sorescu, Andrei Nestorescu, Monica Spiridon şi un număr îmbucurător de studenţi filologi. ● *În cadrul schimburilor culturale şi de specialitate*, Institutul «G. Călinescu» a fost vizitat de : dr. Ivan Sarandev, de la Institutul de literatură din Sofia (sept.-nov.) ; Tamara Nocenko, de la Institutul de literatură «Taras Sevcenko» din Kiev ; dr. Constantin Popovici, de la Institutul de literatură din Chişinău ; Tatiana Sveşnicova, de la Institutul de slavistică şi balcanistică din Moscova (nov.-dec.) ● În anul 1983 au apărut următoarele cărţi semnate de membrii Institutului «G. Călinescu» : **Literatur Rumäniens, 1944 bis 1980. Einzendarstellung*, Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Zoe Dumitrescu-Buşulenga und Marin Bucur, Berlin, Volk und Wissen, 576 p. **Ion Constantin Chiţimia, Literackie studia i szkice rumunistyczo-polonistyczne, Warszawa,* Polskie Wydawnictwo Naukowe, 465 p. *Mioara Apolzan, *Aspecte de istorie literară. Destinul unei publicaţii : R.F.R.*, Editura Minerva, «Universitas» 408 p. *Ana-Maria Brezuleanu, Tatiana Nicolescu, Nina Vucolov, *Leonid Andreev*, Editura Univers, 276 p. *Doina Graur, *Avatarurile unui mit*, Editura Dacia, 288 p. *Roxana Sorescu, *Liricul şi tragicul*, Editura Cartea Românească, 200 p. **B. P. Hasdeu şi contemporanii săi români şi străini*, vol. II. Text stabilit, traduceri şi note de Crina Bocşan-Decusară, Nicolae Mecu, Viorica Nişcov, Al. Săndulescu ş.a. Coordonare şi studiu introductiv : Al. Săndulescu, Editura Minerva, 336 p. *M. Gaster, *Literatura populară română*. Ediţie, prefaţă şi note de Mircea Anghelescu, Editura Minerva, XXVIII + 412 p. *Iacob Negruzzi, *Scrieri*, vol. II. Text ales şi stabilit, note şi comentarii de Andrei Nestorescu şi Nicolae Mecu, Editura Minerva, «Restitutio», 752 p. *Ion Marin Sadoveanu, *Scrieri*, vol. VII. Text ales, stabilit, note şi comentarii de I. Oprişan, Editura Minerva, «Scriitori români», 790 p. *Vladimir Streinu, *Poezie şi poeţi români*. Antologie şi postfaţă de George Muntean, Editura Minerva, «Arcade»,

496 p. * Cicero, *Despre supremul bine și supremul rău.* Traducere, studiu introductiv și note de Gh. Ceaușescu, Editura Științifică și Enciclopedică, 480 p. *J. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec.* Traducere de Catrinel Pleșu, Editura Meridiane, 368 p. ● Articole și studii publicate în străinătate : I. Chițimia, *La fortune du roman oriental «Sendabar»*, în *Berichte*, Salzburg, vol. 6 ; Marin Bucur, *L'affaire Dreyfus dans les milieux démocrates et populairs roumains*, în vol. *Les écrivains et l'affaire Dreyfus*, P.U.F., Paris ; Cătălina Velculescu, *Cărți populare și cultură românească*, în *Berichte*, Salzburg, vol. 6 ; Enver și Nedret Mamut, prezenți în vol. *Sükrii Elcin Armagani (Omagiu lui Sükrii Elcin)*, Ankara. ● Premiul «B. P. Hasdeu» al Academiei R. S. România a fost acordat, la sfîrșitul anului trecut, *Bibliografiei relațiilor literaturii române cu literaturile străine, în periodice*, lucrare elaborată de membrii sectorului de literatură universală și comparată, sub conducerea Corneliei Ștefănescu. Premiul pentru critică literară al C.C. al U.T.C. și premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din R. S. România au fost decernate eseului *Perspective eminesciene* de Dan C. Mihăilescu.

La închiderea ediției

«BUCURIILE» LUI EUDOXIU

Prin intermediul «Semnalizări»-lor sale lunare din paginile revistei Ramuri *(nr. 2[236], februrie 1984, p. 6), Șerban Cioculescu ne face cunoscute citeva din recentele «indignări», «supărări» și «bucurii» ale mult venerabilului «magistru»* Eudoxiu. *In dialogul cu* Învățăcelul, *ce ne reamintește de fiecare dată, printr-o neașteptată și contaminantă doză de artificial, o imagine caricată de prin* Luceafărul *anilor '60* (Ș.C. *matur, străbătînd senin și imperturbabil presupuse spații literare, alături de proiecția sa, redusă la scară, în pantaloni scurți, la vîrsta școlarizării primare), Eudoxiu — sărind abil pîrleazul argumentelor, ca și cum n-ar cunoaște ceea ce se numește «supunerea la obiect» în orice intervenție polemică — își exprimă o interioară fericire, aceea de-a avea* ocazia *să aducă* «noi dovezi asupra ascendenței materne a poetului meu preferat», *adică a lui Tudor Arghezi.*

Cum sîntem calificați și, totodată, divulgați drept «avocatul unei cauze pierdute» *(oare ?) și* «sofist în subordine» *(a cui ?), fiindcă am îndrăznit, în cadrul rubricii «Aqua forte» a* revistei *de față (nr. 3/1983) să-i atragem atenția inversunatului critic asupra faptului că sînt necesare* documente *și* acte *de arhivă, nu simple afirmații (în șase articole și încă...) spre a infirma* actul de naștere *al lui Tudor Arghezi, document autentic, ignorat sistematic de Șerban Cioculescu în favoarea validării (pînă la proba contrarie) a unei* legende, *ne vedem nevoiți de a renunța la atitudinea pe care ne-o propusesem în prima noastră intervenție : să-l trimitem pe mult perspicacele Eudoxiu la titlul cu pricina —* «Stimabile, ai puțintică răbdare, documentul...» —, *cu atît mai mult cu cît* «zăvodul marelui poet» *(îl citățm pe Eudoxiu), își continuă, și de această dată, investigațiile în afara sferei* documentelor de arhivă, *ocolind terorizat* actele *existente și încurajînd mărinimos* textele *memorialistice (Gala Galaction printre alții),* confesiunile *căutate cu lupa. Deși în patruzeci de ample și malițioase replici Ș.C. (alias* Eudoxiu *și* Învățăcelul) *nu suflă un cuvînt despre* actele de stare civilă *ale lui Tudor Arghezi (singurele — în fond — în chestiune), respectul cuvenit venerabilului critic ne oprește să închidem, așa cum ar fi firesc, această falsă discuție, recurgînd la îndemnul cumpătat al lui Brînzovenescu :* «Tache ! Tache, fii cuminte», *oricît l-am iubi și noi, ca și domnia sa, pe Caragiale!*

Cerem deci scuze cititorilor noștri pentru că urmează să-i mai obosim cu aspectele unei probleme închise, din punctul nostru de vedere, chiar de la bun început. Eudoxiu vrea însă, cu orice preț, cu *sau fără argumente, să aibă* «ultimul cuvînt». *I-am putea spune, acum, precum domnia sa Învățăcelului :* «Fii sănătos și vesel !», *dacă nu ne-ar lipsi aici spațiul tipografic. Vom reveni, așadar, în numărul viitor.*

Pînă atunci, ca să nu stăm degeaba, o simplă observație, demnă — credem noi — de meditații pentru înfocatul apărător al afirmațiilor memorialistice edite *și* inedite, *care este* Ș.C. : *nu oare Gala Galaction a afirmat* (Integral, *nr. 3, 1 mai 1925, p. 5) că a rămas repetent în clasa a VI-a de liceu la Sf. Sava, numai ca să fie coleg de an și de bancă cu Tudor Arghezi ?* («Am întors acele ornicului vieții mele, ca să corespundă cu ornicul lui Arghezi...»). *Și cînd te gîndești că «bietele» acte de arhivă ni-l indică pe Arghezi drept cursant, în perioada respectivă, al Gimnaziului Cantemir !. Vorba criticului :* «Să fim serioși» !

ARISTARC

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT *

Lauda cea mare se cuvine, însă, nu yoginului complet detașat de durerea și bucuria lumii, ci celui care socotește durerea și bucuria altora ca ale lui, «*judecîndu-le cu aceiași măsură a sufletului său*» (VI. 32). Acesta e leit motivul misticii indiene, popular dealtfel în toată istoria misticii — și însuși Buddhismul, la început riguroasă etică și terapeutică personală, a ajuns cu timpul la acel grandios pantheon de Boddisattvas care, deși mai au un singur pas ca să treacă în Nirvana, totuși nu vor să-l facă pînă cînd nu vor aduce mîntuirea tuturor făpturilor. După ce psihica individuală e distrusă și limitele — create de ignoranță și setea de viață — cad, se urzește o nouă conștiință, supraindividuală, în care simțirea și simburii de voință nu mai sunt alimentați de interesul egoist, ci de iubirea pentru toate ființele. Deci nu mîntuirea personală e ceea ce interesează în primul rînd, ci compătimirea universală. Cea dintîi conduce la cea din urmă, pentru că numai conștiința desprinsă de iluzii se poate înălța la o iubire universală.

Simpatia autorului *Bhagavad-Gitei* e toată pentru cel ce practică o asemenea Yoga. Chiar cel ce eșuează pe drumul yogic în această viață, neizbutind adică să înfrîngă obstacolele și să atingă *yogarudha*, care îl va conduce la Nirvana, nu e pierdut, deși și-a neglijat datoriile religioase civile, riturile vedice (VI. 37). El se va naște într-o familie de yogi pricepuți și va izbîndi în altă viață ceea ce n-a izbîndit în aceasta (VI. 41). Krishna mărturisește lui Arjuna că numai faptul de a fi încercat cale Yogei ridică pe un ins deasupra celui ce s-a mulțumit să practice riturile prescrise de *Vede* (VI. 44). Pentru că practicarea riturilor are un țel oarecum egoist — a asigura armonia între om și zei pe pămînt, a asigura drumul drept al sufletului după moarte — pe cînd practica Yoga tinde la unirea cu creatorul, la pierderea omului în Krishna, prin nimicirea sufletului josnic și îndepărtarea limitelor. În sfîrșit, Krishna nu uită să menționeze că dintre căile care duc la mîntuire, cea mai bună și cea mai recomandabilă e calea Yogei (VI. 46 ; cf. infra). Deși o sinteză a tuturor încercărilor de a mîntui omul de iluzoria durere a existenței — *Gita* rămîne un poem cu nedezmințit mesagiu mistic.

Noțiunea de *Yoga*, așa cum o găsim în *Bhagavad-Gita*, ca o predare deplină a sufletului uman lui Krishna — nu se mai întîlnește decît în literatura *Pancharatra*, adică a acelei secte vishnuite care pleacă de la însuși cultul lui Krishna, așa cum se găsește în *Bhagavad-Gita*. Așa de pildă, în *Ahirbudhnya Samhita* (cap. 31—32, dedicat Yogei), Yoga e numită «adorare a inimii» *(hridaya-aradhana)* sau «sacrificiu de sine» *(atma-havis)* și e opusă «sacrificiului extern» *(bahya-yoga)*. Sufletul în puritatea lui originară, separat adică de materie, e în atingere cu tot și toate ; el e descris în aceeași termeni ca în *Brihadaranyaka Upanishad* IV. 3. 23 seq. și *Ishavasya Up.* 5. Yoga e definită ca o «unire a sufletului uman cu sufletul suprem» *(jvatmaparamatmanoh samyoga)*. Prin meditația Yoga se obține chiar în viață, experiența unirii cu Dumnezeu, pe care nu o obțin decît cei «liberați» [12].

---

* Continuare — capitolul IV — din nr. 4/1983 al *Revistei de istorie și teorie literară* (n.r.).

[12] Schrader, *Introduction*, p. 123 ; cf. *Ahirbudhrya Samhita*, cap. 31—33.

În ceea ce privește noțiunile Samkhya în *Bhagavad-Gita*, deși terminologia ei e cunoscută și folosită în poem (cum e dealtfel și în alte porțiuni ale *Mahabharatei*) nicăieri nu pare că *samkhya* înseamnă distincția între *prakriti* și *purusha* (cum sugerează Shankara în comentariul său la *B.G.* XIII 25), nici că se referă la ontologia *prakriti* și [la] evoluția cosmologică a *gunelor* cu referințele lor psihice (așa cum e Samkhya lui Kapila), Samkhya înseamnă și în *Gita*, ca în restul epopeei cunoașterea adevărată *(tattvajnana)*, sau cunoașterea sufletului *(atmabodha)*. Se vădește încă o dată caracterul gnostic al Samkhyei alături de caracterul practic al Yogei, care în *Gita* capătă o specifică tentă mistică[13].

Capitolul V

1. Am spus deja că sistemul Yoga se întemeiază — în fundamentele sale metafizice — pe ceea ce se numește filosofia Samkhya. Atît problema ontologică, precum și cea cosmologică, e pusă și rezolvată identic în ambele sisteme. În ceea ce privește problema sufletului și a liberării lui de experiența mentală — Samkhya și Yoga diferă numai într-un singur punct: pentru cea din urmă, alături de infinitatea sufletelor omenești, monade complet izolate și neputînd comunica între ele, există și un suflet suprem, Ishvara — adică Dumnezeu; în timp ce Samkhya e un sistem perfect ateist, și neagă posibilitatea existenței lui Dumnezeu, folosindu-se de o argumenare filosofică.

În expunerea ideilor filosofice care stau la temelia practicilor meditative yoginice, ne vom sluji atît de literatura Samkhya cît și de cea Yoga. Va trebui, așa dar, să expunem punctele de plecare ale gîndirii Samkhya, problemele pe care și le pune, dialectica prin care le soluționează, și importanța pe care o au pentru scopul final: liberarea sufletului. În această expunere vom urmări numai argumentele textelor originale Samkhya, adică culegerea de aforisme atribuite lui Kapila, împreună cu comentariile sale, și celebrul manual clasic al sistemului, compus de Ishvara Krishna. Vom păstra tot timpul punctul de vedere al unui sistem filosofic indian, și nu vom hazarda comparația cu sisteme aparent similare din filosofia occidentală. Textele demonstrative se găsesc traduse și adnotate în note.

Filosofia aforismelor lui Kapila și a comentatorilor săi clasici prezintă un sistem complet maturizat, de un indiscutabil caracter dualist-realist, net opus atît

---

[13] Prof. Dasgupta, în al doilea volum al operei sale *History of India Philosophy* (cap. XIV, «The Philosophy of the *Bhagavad-Gita*» dedică un foarte concis paragraf asupra filosofiei Samkhya în acest poem mistic. Deși nu acceptăm în tot concluziile capitolului — mai ales vechimea pe care o atribuie formei actuale a *Gitei* — totuși, acest paragraf trebuie menționat, întrucît analizează cu o admirabilă pătrundere textuală și înțelegere filosofică termenii Samkhya în conținuturile și implicațiile lor din *Gita*.

Iată, de pildă, ce se înțelege prin *prakriti*. În *Bh. G. XIV, 3, prakriti* e numit *mahat brahma*, e descris ca o matrice *(yoni)* universală, fecundată de energia lui Dumnezeu, care creează totul prin ea. *Gunas* sunt produse din *prakriti* prin fecundarea lui Dumnezeu, așa dar totul e produs de Dumnezeu, deși el transcendă creația. În *XVIII.40* se spune că nu e nimic pe pămînt, nici zeii, care să fie independent de cele trei *guna*.

Cuvîntul *prakriti* e uzat în cel puțin două înțelesuri diferite: ca o categorie primară și bazică a existenței, și ca fire a lui Dumnezeu. E posibil ca înțelesul originar al termenului *prakriti*, în *Gita* să fie *«natura lui Dumnezeu»*; celălalt sens e numai ipostaza naturii lui Dumnezeu. E greu de înțeles ce era — în concepția *Gitei* — *prakriti* înainte de fertilizarea lui Dumnezeu. Nu putea fi identică cu Dumnezeu, ci mai degrabă un principiu ultim coexistent și conectat cu Dumnezeu. Se pare a fi trei principii diferite: *apara prakriti (natura* inferioară), *para prakriti* sau sufletul *(purusha)* și *prakriti*.

Analiza sensurilor unui singur termen din lexicul Samkhya a dovedit cît de diverse sunt conținuturile pe care *Bhagavad-Gita* le dă expresiilor în aparență identice cu cele găsite în literatura clasică Samkhya.

Pentru o bibliografie antică asupra *Bhagavad-Gitei*, v. M. Winternitz, *Geschichte der indischen Literatur*, (ed. II), vol. I, p. 365 seq; vol. III, p. 625 (pentru bibliografia polemicilor în jurul opiniei lui Garbe); un sumar expozeu asupra învățăturilor [în] Carpenter, *Theism in Medieval India*, pp. 249—267; o foarte interesantă discuție, împreună cu un sinopsis al *Bhagavad-Gitei*, în *Vedanta Philosophy* de S. K. Belvalkar (vol. I, pp. 84—134, Poona 1929); traducerea cea mai comentată, și executată dintr-un punct de vedere indian, rămîne tot a lui Telang, în *The Sacred Books of the East, vol. VIII*, Oxford, ed. II, 1908. Din numeroasele studii apărute în ultimii zece ani asupra textului *Bh. G.*, e de remarcat cel al lui Carpenter în «Indian Antiquary», 1930.

Dealtfel, asupra acestui poem s-au scris biblioteci întregi, și în Occident și în dialectele Indiei moderne.

idealismului monist al lui Shankara, cît şi criticismului realist al şcolilor buddhiste. Probabil că obîrşit filosofiei Samkhya a fost aceiaşi speculaţie upanishadică, de unde au derivat atîtea curente vendatine. Momentul istoric generator se pare că a fost reacţiunea împotriva tendinţelor tot mai accentuate către idealism metafizic, — care, ulterior, vor domina filosofia indiană — ca şi împotriva atitudinei mistice devoţionale, ce începea să capete predominanţa.

Emancipată de riguroasa dialectică monistă ca şi de efuziunile sau ritualele meditative, gnostice, esoterice — gîndirea, pe care am numi-o *orto-samkhya*, se îndreaptă către cunoaşterea lumii exterioare, către analiza stărilor mentale şi stabilirea diferenţelor faţă de suflet. Kapila, mitic fondator al sistemului Samkhya, a sistematizat — firesc, în acord cu propriul său temperament metafizic — acest material flotant, brut şi incert, de reflecţii asupra substanţei cosmosului, problemei durerii existenţii şi a esenţii sufletului. Ni s-au păstrat prea puţine mărturii asupra Samkhyei pre-clasice, precum şi asupra diferenţelor sale de sistemul definitiv Sumar, s-ar putea spune că acea Samkhya primitivă poseda un caracter teist, care e complet absent în şcoala clasică, asemănîndu-se în această privinţă cu Yoga. Ca să rezumăm dintr-un început această problemă, care e adiacentă preliminariilor de faţă — Yoga şi Samkhya constituiesc, fundamental, acelaşi sistem filosofic, cu singura deosebire că Yoga admite existenţa unui Dumnezeu *(Ishvara)* care ajută liberarea celor ce-şi fixează meditaţia în EL ; în timp ce Samkhya e strict ateistă şi află cheia emancipării numai în reflecţie, într-un specific proces cognoscitiv. Amîndouă sistemele, însă afirmă realitatea Lumii şi a sufletelor, concepînd un violent dualism ce implică, într-un anumit sens, pluralismul.

Evitînd orice expunere istorică — dealtfel, datele sunt iremediabil obscure înainte de Ishvara Krishna [1] — precum şi elementele polemice (îndeosebi antivedantiste şi antibuddhiste) sau minuţiozităţi tehnice, vom încerca să expunem ideile centrale şi să degajăm contribuţia filosofiei Samkhya în spiritualitatea indiană, întemeindu-ne numai pe bibliografia sanscrită.

★

Orice filosofie spiritualistă presupune, postulează sau probează existenţa unui principiu transcendent, incongruent cu experienţa fizică şi psihică—sufletul. Prezenţa acestei entităţi *(atman, jiva, purusha)* e implicată pretutindeni în filosofia indiană, cu excepţia buddhiştilor şi a materialiştilor. Fiecare sistem, însă, caută să-i dovedească prin mijloace proprii existenţa şi să-i examineze esenţa. Pentru

---

[1] Pentru o istorie a doctrinelor filosofice Samkhya, aşa cum le găsim expuse în tratatele clasice şi în comentariile lor, există o bogată bibliografie, pe care o vom cita — însoţită de menţiuni critice — în această notă. Mai întîi, însă, e necesară o listă a izvoarele sanscrite care constituie literatură Samkhya. Le vom enumera, aşadar, specificînd data lor aproximativă, ediţia folosită de noi şi traducerile existente în limbile europene.

No. 1. — *Ishvara Krishna* scrie tratatul *Samkhya Karika*, prin mijlocul secolului III d. Chr., compus din 72 de slokas. E un excelent sumar mnemonic, şi cea dintîi sistematizare a Samkhyei care ni s-a păstrat, deoarece *Sastitantra*, mai veche cu un secol, se pare că e definitiv pierdută. Ediţia critică recomandabilă, însoţită de traducere şi note, e cea a lui *S. S. Suryanarayana Sastri : The Samkhya Karika of Isvara Krsna* (University of Madras, 1930). A fost de nenumărate ori tradusă, alături de comentariile sale, în engleză şi germană. Cea mai veche traducere e a lui Colebrooke, la Londra, în 1837. Davies (London, 1881) dă o traducere interpretată prin filosofie europeană.

No. 2. — *Mathara* scrie un comentariu *(vritti)* la *Samkhya Karika* ; dată nesigură, probabil sec. : VII—VIII d. Chr. E un comentariu scurt, fără prea multe contribuţii noi, din care s-a inspirat şi chiar a calchiat comentatorul următor, Gaudapada. A dat naştere la multe studii recente, pe care le menţionăm în a doua parte a acestei bibliografii. Ediţia sanscrită de *Pandit Vishnu Prasad Sarma, la Benares*, 1922 (Chowkhamba Sanskrit Series, No. 296). Nu există, încă, o traducere europeană.

No. 3. — *Gaudapada* scrie un alt comentariu la No. 1 : *Samkhya Karika Bhasya*, în sec. VII, urmînd aceiaşi linie interpretativă tradiţională. Nu se ştie, încă, dacă acest Gaudapada e identic cu maestrul marelui filosof vedantin, Shankara. Ediţia şi traducere Wilson, London, 1836, retipărită la Bombay 1924. Traducere imperfectă.

No. 4. — *Vachaspati Misra*, unul dintre cei mai lucizi şi mai fertili comentatori, scrie *Samkhya-tattva-Kaumudi*, comentar la No. 1. E cel dintîi original şi polemic, oferind o nouă sistematizare filosofică şi o inteligentă maturizare a subiectului. Traducere germană de Garbe, în 1892. Traducere engleză de Ganganath Jha, Bombay 1896. Nu există, încă, o ediţie critică definitivă.

No. 5, — *Jayamangala*, comentariu atribuit lui Shankara, dată nesigură, poate anterior No. 4, scris probabil de un buddhist. Editat pentru întîia oară de *H. Sarma* în «Calcutta Orientul Series» (N. 19), Calcutta 1926. N-a fost încă tradus ; nu prezintă mari însuşiri filosofice. Scris într-o sanscrită imperfectă.

Nyâya, sufletul e o entitate fără calități, absolută, inconștientă. Vedantinii, dimpotrivă, definesc *atman* ca *saccidananda* (*sat* = esse ; *cit* = conștiință ; *ananda* = fericire) și socotesc sufletul realitatea unică, universală și eternă, în dramatică împletire cu mirajul vremelnic al creațiunii (*maya*). Samkhya neagă sufletului orice atribut și orice relație, acordîndu-i numai *esse* și acea cunoaștere metafizică ce

---

No. 6. — *Tattva-Samasa*, tratat sumar în 22 de slokas, atribuit iluzoriu lui Kapila : secolul XIV ; comentat de *Narendra* ; editat și tradus (obscur) de N. Sinha, Allahabad 1915.

No. 7. — *Samkhya pravachana sutra*, voluminos tratat în cinci cărți, autor necunoscut, atribuit de tradiție lui Kapila. Data probabilă sec. XIII—XIV; dar cuprinde materiale mult mai vechi. A fost editat și tradus de nenumărate ori, odată cu comentariile sale.

No. 8. — *Aniruddha* scrie primul comentariu la No. 7, *Samkhya sutravritti*, la începutul sec. XVI, fără multă originalitate, dar extrem de clar, de complet și de sistematizat. Ediție critică de Garbe, Calcutta 1888, și tradus tot de Garbe, Calcutta 1892 (amîndouă volumele în «Biblioteca Indica»).

No. 9. — *Vijnana Bhikshu* compune *Samkhya-pravachanabhashya* la No. 6, original, polemic, subtil, trădînd geniale însușiri filosofice, datorează mult — ca toată literatura scrisă indiană — predecesorilor și tradiției orale. Editat de Garbe, Harvard 1895 («Harvard orental Series» vol. 2), traducere germană de același, Leipzig 1889 (Brockhaus). Traducere engleză (obscură) de Sinha, cu No. 6 și No. 8, Allahabad 1912. E cel mai dificil tratat din întreaga literatură Samkhya.

No. 10. — *Mahadeva Vedantin* scrie *Samkhya-vritti sara*, o completare la comentariul lui Aniruddha, neoriginal și pedisec. Editat și tradus parțial de Garbe, cu No. 8.

Dintre studiile critice nu vom nota decît pe cele necesare și originale, și numai pe acelea pe care le-am putut folosi direct. Restul lucrărilor se găsesc analizate în monografia noastră *Essai critique sur la bibliographie Samkhya*.

Richard Garbe, Die Samkhya-Philosophie, (Leipzig, 1894, ed. II, 1921), lucrare fundamentală și singura completă din cîte există. Mult material, capitolele prime importante, dar lipsită de spirit filosofic ; multe probleme le înțelege superficial, sau numai comparîndu-le cu sisteme europene.

Richard Garbe, Samkhya und Yoga (Strassburg, 1896, în «Grundriss der Indo-Arischen Philologie») e un rezumat al celei dintîi, recomandabil ca inițiere în aceste două sisteme filosofice indiene.

A. B. Keith, A. History of the Samkhya Philosophy (London, ed. II, 1924) scurtă expunere a evoluției ideilor samkhyaste, datorînd mult lui Deussen, Jacobi și Hopkins. Nesigură filosoficeşte. Necesară ca orientare bibliografică.

Surendranath Dasgupta, A History of Indian Philosophy, Cambridge, 1922, pp. 208—271) ; *Yoga Philosophy* (Calcutta, 1930) aduce numeroase materiale asimilate, interpretate, coordonate cu o rară pătrundere și înțelegere filosofică. În interpretarea teoriilor Naturii în Samkhya, Dasgupta datorează anumite sugestii cărții lui Brajendranath Seal, citată în cursul acestor note.

Abhay Kumar Majumdar, The Samkhya Conception of Personality (Calcutta University Press, 1930), e o încercare de a moderniza unele idei samkhyaste.

P. Martinetti Il sistemo Sankhya. Studio della filosofia indiana (Torino 1897), fără multă importanță.

Takakusu, Le Samkhya karika étudié à la lumière de sa version chinoise (Paris, 1904), e numai o tipărire aparte a studiului publicat în «Bulletin de l'Ecole Française de l'Extreme Orient», vol. IV, pp 40 și urmare, prin care Takakusu urmărește filiația primelor texte Samkhya și fixează data lui Paramartha comentatorul.

Doctrinele Samkhya se găsesc rezumate și interpretate și în istoriile generale ale filosofiei indiene. Trebuiesc reținute următoarele : *Paul Oltramare, Idées théosophiques dans l'Inde*, vol I (Paris, ed. II, 1929) ; *Paul Masson-Oursel, Esquise d'une histoire de la philosophie indienne* (Paris 1926) ; *F. Belloni Filippi, I. Maggiori sistemi filosofici indiani* (vol. I, Milano, 1912) ; *Paul Deussen, Die Nach-vedische Philosophie der Inder* (ed. III, Leipzig, 1920 ; pp. 408—506) etc., etc.

Esențială e monografia lui *H. Oldenberg, Die Lehre der Upanischaden und die Anfänge des Buddhismus* (Göttingen, 1915), precum și studiile aceluiași orientalist, pe care le vom cita mai la vale.

Din cercetările tehnice, care au contribuit mult la limpezirea și îmbogățirea cunoștințelor noastre asupra acestui sistem filosofic indian, trebuiesc menționate următoarele : *Jacobi, Der Ursprung des Buddhismus aus dem Samkyha-Yoga* (în «Nachr. d. Ges. d. Wiss» 1896, pp. 46—58) ; *Uber das Verhältnis der buddhistischen Philosophie zu Samkhya-Yoga, und die Bedeutung des Nidanas* (în «Zeit. Deut. Morg. Gesell.» vol. 52, pp. 1—15) : *The Dates of the Philosophical Sutras of the Brahmans* (în «Journ. Am. Orient. Soc.» vol.

rezultă din contemplarea de sine. Toate sistemele, însă, conjugă durerea existenţii cu ignoranţa sufletului — şi caută liberarea de durere în revelaţia adevăratei naturi a sufletului, într-o cunoaştere metafizică. În acest sens există o unitate structurală a filosofiei indiene.

XXXI, 1901, pp. 1—29) ; *Uber das ursprüngliche Yogasystem* (în «Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften», Phil. Hist. Klase, 1929, pp. 381—624) ; *Sind nach dem Samkhya-Lehrer Pancasikha die Purusas vin Atomgrösse ?* (în «Bull. School Oriental Studies», vol. VI, 1931, pp. 385—388) ; *Uber das Alter der Yoga-sastra* (în «Zeit für Indologie und Iranistik», Bd. III, Hf. I, 1931, pp.80—88).

H. Oldenberg, Buddhistische Studien (în «Zeit. Deut. Morg. Ges.» vol. 52, p. 693 şi urm.).

R. Garbe, Pancasikha fragmente (Übersetz în «Festgruss an Rudolf v. Roth.» pp. 77—80).

J. W. Hauer, Das Lankavatara-Sutra und das Samkhya (Stutgart, 1929).

H. Oldenberg, Zur Geschichte des Samkhya-Philosophie (în «Nach. Gött.» 1917, p. 218 ff.).

F. Otto Schrader, Das Sastitantra (în «Z.D.M.G.» vol. 68, p. 101—110).

S. K. Belvalkar, Matharavrtti and the date of Isvaro krisna (în «Bhandarkar Commemoration Volume», 1917, pp. 171—184).

S. K. Belvalkar, Matharavrtti (în «Annals of the Bhandarkar Institute», vol. V, No. 2, pp. 133—68, Poona, 1924).

A. B. Keith, The Mathara Vrtti (în «Bulletin of the School of Oriental Studies», London 1923—1925, vol. III, No. 3, pp. 351—554).

Haraprasad Shastri, Chronology of the Samkhya System (în «Journal of Bihar-Orissa Research Society» 1923, Juine).

E. H. Johnston, Some Samkhya and Yoga Conceptions of the Svetasvatara Upanishad (în «J.A.O.S.», 1930, pp. 855—878).

O. Strauss, Zur Geschichte des Samkhya (în «Wiener Zeitschrift zur Kunde des Morgenlandes» XXVII, No. 3—4).

O. Strauss, Beiträge zur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Indiens (1926 ; p. 358 şi urm. : «*Eine alte Formel der Samkhya-Yoga Philosophie bei Vatsyayana*»).

Udaya Vira Shastri, Antiquity of the Samakhya Sutras (în «Proceedings, V-th Indian Oriental Congress, Lahore 1930, vol. II, 855—882).

Umesha Misra, Gaudapadabhâsya and Mâtharavrtti (în «Allahabad University Studies» vol. VII, part. I, 1931, pp. 371—382).

Jvala Prasad, The Date of the Yoga-Sutras (în «Journal of Royal Asiatic Society», 1930, pp 365—373).

V. V. Sovani, A critical study of the Sankhya System on the Lines of the Sankhya-Karika, Sankhya-Sutra and their commentaries (în «Allahabad University Studies», vol. VII, part. I, 1931, pp. 387—432).

B. N. Krishnamurti Sarma, New Light on the Gaudapada-Karikas (în «Revien of Philosophy and Religion», vol. II, No. 1, Poona).

S. S. Suryanarayana Sastri, Mathara and Paramartha (în «J.R.A.S.», July, 1931, pp. 623—639).

S. S. Suryanarayana Sastri, The Manimekalai account of the Samkhya (în «Journal of Indian History», vol. VIII, part. 3, Dec. 1929, reprint 7 pag.).

S. S. Suryanarayana, Sastri, The Chinese Suvarna-Saptati and the Mathara-vrtti (în «Journal of Oriental Research», 1930, pp. 34—40).

Haradatta Sarma, Jayamangala and the other commentaries on Samkhya-saptati (în «Indian Historical Quarterly», 1929, p. 417).

E. A. Welden, The Samkhya term, Ling (în «Am. J. Philology» XXXI, 445 ff.).

E. A. Welden, The Samkhya Teachings in the Maitri Upanishad (în «American Journal of Philology vol. XXXV, p. 32—52).

E. A. Welden, I. Metri delle Samkhya-Karikas (în «Studi Italiani di Filologia Indo-Iranica»), VIII, 3, Firenze 1912).

F. Lipsius, Die Samkhya-Philosophie als Vorläuferin des Buddhismus (în «Fünfzehntes Jahrbuch der Schopenhauer Gesell schaft für das Jahr 1928» (Heidelberg, 1923, pp. 106—117).

C. C. Everett, On the Samkhya Philosophy of the Hindus, (în «Proceedings of the Americ. Oriental Society», (Boston, May 1881).

Ram Chandra Bose, The Samkhya Philosophy, în «Calcutta Review», (Octomber 1883, January 1884).

H. Oldenberg, Buddha (trad. française Foucher, ed. III, pp. 58—60, ed. VI, 1914, pp. 64—69).

Senart, A propos de la théorie bouddhique des douze Nidanas, în «Mélanges de Harlez», 1896, p. 281.

Expunerea critică a oricărei *darśana* trebuie să înceapă, necesar, prin aflarea valorilor metafizice implicate și justa lor situare în cadrele problematicei indiene. Numai după ce această perspectivă a fost stabilită, e cu putință cercetarea problemei cosmologice, a psihologiei și a teoriei conștiinței.

2. *Primele principii.* Fundamentele filosofice ale sistemului se pot clasa astfel : 1. acceptarea realității ontologice a lumii exterioare ; 2. intuiția unei semnificații teleologice a creației *(prakriti)* și a experienții *(anubhava)* ; 3. inducția sufletului și dialectica liberării sale de *samsara*, de o robie iluzorie.

Lumea *(prakriti)* există și e eternă, dar observația atentă descoperă o desfășurare și o depășire perpetuă a formelor *(vikaras)*, un proces evolutiv *(parinama)* care nu-și poate avea justificare și semnificație în sine. Putem gîndi și admite o *prakriti* primordială, informă, eternă ; dar lumea, așa cum o vedem, e compozită și bunul simț ne învață că orice compus e pentru folosul altuia [2]. Samkhya descoperă astfel o teleologie a Creației ; pentru că fără rostul de a sluji sufletul, creația ar fi absurdă. Totul în natură e compus, așa dar totul trebuie să aibă un «superintendent» *(adhyaksha)*. Experiența mentală, de asemenea, nu e decît un curent continuu de schimburi și sublimări materiale pentru că, după cum vom arăta în cursul acestui studiu, activitatea psihic-cerebrală e produsul evoluat și subtil al materiei *(pragriti)*. Așa dar, trebuie să existe o *entitate superioară*, care să transcendă categoriile materiale *(gunas)* și să aibă un «scop în sine» (Vachaspati Misra, 122 la *Karika XVII*). Mai mult, trebuie să existe un substantiv căruia să i se subsumeze activitatea mentală către care să se orienteze «plăcerea și durerea». Altminteri, plăcerea nu ar putea fi simțită și specificată de plăcerea însăși, și încă mai puțin prin durere [3].

Aceasta e prima probă a existenții sufletului : *samhataparathatvat purushasya*, adagiu repetat copios în literatura indiană și care, literal, înseamnă : «*(cunoașterea) sufletului din combinarea pentru scopul altuia*» [4]

Mai multă validitate filosofică se pare că ar avea argumentul unicității statice și absolute a sufletului care trebuie să se opună pluralității amorfe și devenînde a lumii, tocmai pentru a stabili acest temei fără de care creația ar fi absurdă iar înțelegerea imposibilă, temei indispensabil oricărui sistem realist. Vachaspati argumentează astfel : dacă cineva ar obiecta că evidența compoziție și evoluție a naturii poate fi pur și simplu pentru folosul altor compoziții (d.p. scaunul pentru trup, două compuse, ambele materiale), se răspunde că și acestea trebuie să existe pentru uzul sau semnificația altor compozite, și seria interdependențelor s-ar continua firesc într-un *regressum ad infinitum*. «Iar cînd noi putem evita acest *regressum ad infinitum*, continuă Vachaspati, postulînd un fundament rațional, e firește impropriu să multiplicăm seria non-necesară a relațiilor dintre compuși» (XVII, 121). Din acest postulat necesar al sufletului non-compus — rezultă firesc o serie de atribute ale acestuia din urmă. Sufletul, fiind tocmai opusul substanței materiale *(pra-*

S. Radakrishnan, Indian Philosophy, vol. II, London 1927, pp. 248—335.
Estlin Carpenter, Theismin Medieval India, (ed. II. 1926, pp. 202—211).
A. B. Keith, Buddhist Philosophy, (Oxford, 1923, pp. 138—143).
Louis de la Vallée — Poussin, *Nirvaana* (Paris, 1925, pp. 55 notă).

[2] De pildă, patul e un ansamblu organizat de părți, dar această colaborare provizorie nu-și are un scop în sine, ci e pentru folosul omului. *Ishvara Krishna, Samkhya Karika* sloka 17 ; *Gaurapada* ib., *Vachaspati Misra*, 120 ; *Samkhya Sutra* I, 140—144, cu glossa lui *Aniruddha* și *Vijnara Bhikshu*.

[3] *Vachaspati*, 123. Înțelesul e acesta : experiența poate fi ori dureroasă, ori plăcută, (indiferența absolută, pentru gîndirea indiană, transcendînd experiența, e calmul unei dimensiuni unice și absolute). Dar plăcerea ca atare nu se poate specifica decît întrucît se referă la un subiect ; o experiență plăcută nu poate fi specificată tot prin plăcere, din cauza identității calitative, în același timp, însă, nu poate fi simțită prin durere, căci atunci n-ar mai fi o experiență plăcută, ci una dureroasă. Astfel, amîndouă calitățile există întrucît se orientează către un substantiv, transcedînd experiența... Să se observe cum se pune problema contrastului în psihologia indiană.

[4] *Samkhya Sutra* I, 66 : comentariul lui *Aniruddha* ib., e insuficient ; cel al lui *Vijnara Bhikshu* e mai elaborat și clar ; v. *Vachaspati* la I.K. XVII ; *Gaurapada* nu aduce contribuție nouă. Inferența sufletului prin necesitatea unui subiect căruia să se adreseze experiența (căci acest subiect e dincolo de experiență și nu o cere) e un motiv care se găsește în India din străvechi timpuri. V. *Aranyaka Upanishad* II, 4, 5.

kriti) — e inteligent, non-productiv, neatașat de categoriile înțelegerii sau activității, etc. Astfel indus, sufletul implică o entitate eternă, paralelă cu eternitatea *prakriti*, dar avînd o absolută și suficientă independență (Vachaspati, ibid și Vijnana Bhikshu la *Samkhya Sutra* I, 66).

Filosofia Samkhya nu se mulțumește să induca existența sufletului și prin stabilirea activității teleologice a naturii. Creația își are acum un sens, dar relația ei cu sufletul e încă obscură. Nu există un Creator, așadar lumea nu-și poate găsi sensul în voința sau capriciul demiurgului. Evoluția principiului material *(prakriti)* e orientată servil către suflet *(purusha)* — dar de ce? Răspunsul e: pentru liberarea *(mukti)* sufletului de robia iluzorie a experienții, așadar de existență. Vom vedea îndată că soluția aceasta nu evită dificultatea centrală a metafizicei relației *suflet-natură*, dar stabilirea ei se cuvine mai întîiu înțeleasă în specificitatea-i indiană.

Leit-motivul textelor Samkhya — în tratatele tehnice sau în epică, Purane, etc. — e liberarea prin cunoaștere. «De la Brahman pînă la firul de iarbă, creația e pentru beneficiul sufletului, pînă ce se atinge suprema cunoaștere» *(S. Sutra* III.47). Iar cunoașterea, «rezultă din studiul principiilor prin neti! neti! și prin renunțare» *(S.S.* III, 75; *Neti! neti!* înseamnă *«nu așa! nu așa!»*, adică: nu acesta e sufletul, nu aceasta e existența, nu acesta e drumul către liberare etc. E un adagiu upanishadic, copios citat pretutindeni). Dar cunoașterea *(vidya)* nu înseamnă aici simpla înregistrare și înțelegere a lumii externe, nici cercetarea indiferentă a legilor care o determină, nici învățătura sacră a vechii Indii, nici dialectica, retorica sau politica; acestea sunt meșteșuguri inutile, care nu ajută întru nimic *mukti*, ci leagă individul de experiențe viitoare prin potențele adunate de activitatea prezentă. Samkhya, ca și buddhismul sau oricare altă școală filosofică indiană ce urmărește liberarea sufletului —, consideră dilletantism sec și gratuit orice activitate intelectuală care nu e luminată de conștiința robiei mentale și de efortul către emancipareа de mental. *Vachaspati Misra* începe astfel comentariul său la *Ishvara Krishna*: «În lumea aceasta, auditoriul ascultă numai pe acel predicator care expune fapte a căror cunoaștere e necesară și dorită. Pe cei care expun doctrine nedorite de nimeni, nu-i ia nimeni în seamă, cum se întîmplă cu nebunii sau cu acei oameni de rînd, buni la trebile lor practice, dar ignoranți ai științelor și artelor». Știința adevărată și urgentă, așadar, e cea care expune natura sufletului și explică pasagera, iluzoria lui relație cu existența.

Liberarea, emanciparea, sunt termeni mult uzați. De fapt, însă, nu există o robie a sufletului, pentru că sufletul nu poate avea relații: așadar, nu există o dezrobire propriu-zisă. Sufletul nu e nici robit, nici liberat: «starea lui e astfel încît amîndouă posibilitățile sunt excluse» *(S. S,* I. 160). E etern liber. Ce se înțelege, atunci, prin *mukti?* Pur și simplu *luarea de cunoștință* a esenții transcendente, eterne, inalterabile a sufletului; cunoașterea discriminativă, o maieutică intimă care revelează caracterul material al tuturor experiențelor, descoperă izvorul experienții în ignoranță, precizează ignoranța în termeni limpezi (confuzia dintre *mental* și *suflet*; falsa atribuție a calităților celui dintîi, celui din urmă; iluzoria personalitate) și distribuie noi valori existenții.

Vom cerceta îndată teoria cunoașterii ca instrument de liberare în filosofia Samkhya, și se vor lumina atunci relațiile dintre suflet și experiență. Dar, deocamdată, e necesară o privire metafizică a problemei liberării. Fundamentul existenții e iluzia, o falsă permutare de calități (mental = spiritual) — dar, despre originea acestei iluzii și despre necesitatea ei, Samkhya nu ne dă prea multe amănunte. Răspunsul ei e acesta: relația dintre suflet și experiență e fără început, e eternă, așadar dincolo de istorie și depășind orice efort de motivare cauzală. Întrebarea: cînd și de ce s-a început hibrida tovărășie a sufletului cu viața psihic-mentală? — e rău pusă, așadar inexistentă, pentru că facultatea de înțelegere a omului aparține tot *mentalului*, «luarea de cunoștință» mai sus pomenită e tot o experiență, așadar dincoace de suflet. Tot ce e posibil și realizabil în actuala situație a omului, e să urmărească, inductiv, evoluția principiului material *(prakriti)*, să surprindă natura și cauza egoismului care conduce la perpetuarea iluziei — dar în nici un caz să precizeze istoric momentul cînd sufletul a acceptat tovărășia «individualului» *(ahamkara,* egoism).

Paradoxul acestui suflet pur, etern, intangibil, care urmînd un destin absurd, acceptată o iluzorie tovărășie cu materia, care, pentru a lua cunoștință de sine și a se libera, trebuie să folosească un instrument material (cunoștința), să se purifice prin umilitoare metamorfoze etc. — a fost, probabil, una din cauzele

pentru care reforma buddhistă a negat sufletul [ca] substanță animică *(atman)*, înlocuindu-l prin stările psihice în ele însile. Vedanta, dimpotrivă, ca să evite dificultatea relației *atman-materie*, a negat substantivitatea și realitatea materiei, socotind-o *maya*, iluzie. Teoria cunoștinței vedantine a făcut admirabile eforturi — în bună parte sub influența buddhismului — de a stabili valid un idealism care să nu contrazică nici legile gîndirii, nici tradiția religioasă. Shankara, șeful școalei monismului absolut, critică cu multă pătrundere dualismul Samkhyei, arătînd că *prakriti*, neavînd nici inteligență nici simțire, nu poate dezvolta și orienta o creație atît de desăvîrșită către scopul final; în același timp, nici *purusha* (sufletul) nu cere și nu poate aceasta, el fiind dincolo de categoriile experienței și activității[5]. Dar nici explicația vedantină nu e lipsită de dificultăți capitale, cea dintîi fiind incapacitatea lui Shankara de a lămuri cauza *samsarei* (ciclul uman de existențe) și de a motiva necesitatea actualei creații iluzorii a cosmosului. Cea mai rezistentă criticei se dovedește a fi filosofia buddihismului mahayanic, de un consistent și organic relativism, care neagă atît sufletul animic cît și unicitatea obiectelor externe, reducînd existența cosmică, viața și gîndirea la o serie de relații interdependente, manifestate printr-o serie de unități infinitesimale, momentane și discontinue.

Împotriva acestei eliminări a substantivului senzațiilor, împotriva încercărilor școlilor buddihiste de a suprima *res* și a-l înlocui prin *nomina*, de a suprima conceptul de cauzalitate și a-l înlocui prin *pratityasamutpata* (relație funcțională interdependentă), de a reduce realitatea la «momente» discontinue și conștiința la senzații, de a înlocui creația prin *«vid»(sunya)* — Samkhya opune realismul ei bine definit (Se cuvine a cerceta cel puțin un argument din polemica ei antibuddihistă, și anume dialectica realității lumii exterioare.

Sutra I. 42 din *Samkhya sutras* spune: *na vijnanamatram bhahyapratiteh*, adică «(lumea) nu e o simplă idee, (deoarece avem) aprehensiunea directă a realității»[6]. *Aniruddha*, comentînd pasagiul, explică astfel obiectivitatea lumii *(jagat)*: dacă ea ar fi simplă idee *(vijnana)* — după cum susțin buddhiștii — n-am avea experiența *(pratyaya)* că *«aceasta* e o oală» ci *«eu sunt o oală» (aham ghatah iti pratyaya syat na tu ayam ghatah iti)*. Dacă oponentul replică: însăși această din urmă concepție, deși cu aparențe de realitate obiectivă, se datorește unei «impresii specifice» *(vasanavisheasha)* — Aniruddha răspunde că acele *«impresii specifice»* trebuie să aibe alte *impresi anterioare*, care să le determine; în acest caz, tot se acceptă un substrat înapoia impresiilor (căci altminteri, ar fi *regressum ad infinitum)*, și acest subtrat nu poate fi decît realitatea exterioară *(bhashyorthah)*. Iarăși, dacă se obiectează — de către același proeminent buddhist — că «obiectul extern nu poate exista, deoarece nu există un *tot (avayavin)* care să fie deosebit de părți *(avayava)*; *părțile* și *totul* sunt una *(avayavav-ayavinorekatvat)*, fiind percepute drept una *(ekatvapratiteh)*» — se răspunde că, adesea, «totul» se mișcă în același timp cu «părțile» (pomul în furtună), dar de multe ori se întîmplă că numai «părțile» se mișcă, iar nu «totul» (pomul sub briză ușoară).

Dar, anumiți idealiști (buddhiștii *sunyavadini*, care afirmă vidul), aduc o nouă împotrivire: «pentru că o cunoaștere fără obiecte e imposibilă *(nirvishayasya jnanasya adarshanat)*, cunoașterea nu poate exista, neexistînd obiectele». La aceasta răspunde cu destulă pătrundere *Vijnana Bhikshu (S.S.I.*, 43): «Din inexistența lumii exterioare ar rezulta numai vidul, iar nu gîndirea *(tarhi bhahyabhave shunhameva prasajjeta, na tu vijnanmapi)*. De ce? Pentru că non-existența lumii exterioare implică, de asemenea, non-existența gîndirii; și se poate stabili inductiv *(anumanasambhavat)* că, asemenea intuiției realității exterioare, intuiția ideei e vidă de obiect *(avastuvishaya)*».

(Continuare în numărul viitor)

---

[5] *Brahmasutrabhashya*, II, cap. II, sutras 1—10. Cartea a II-a a *Brahmasutrei* se ocupă cu refutarea buddiștilor și a Samkhyei în deosebi, alături de celelalte sisteme filosofice indiene. Comentariul lui Shankara e aici o capodoperă, deși idealismul lui de o pătrunzătoare dialectică își are temeiul ultim în cîteva «revelații» vedice.

[6] *Vachaspati spune*: «Desigur că sideful ca atare *(svarupa)* rămîne același fie că percepția care îl relatează e justă, fie că e invalidă (socotindu-l argint)». *Tattvavaisaradi* I, 3. (Sublinierea e a noastră).

BIBLIOTECA ASTRA SIBIU

FROM THE CONTENTS :

National History and Literary History (Ştefan Pascu) ; *Confession, between Document and Fiction* (Const. Ciopraga) ; *Literary Comparison and the Mental Substratum of Culture* (Al. Duţu). Fundamental Landmarks : *Al. Macedonski or «the Ascensional Extasis»* (Elena Tacciu). Parallel Mirrors : *The Errant Sage in South-Eastern European Literatures* (Mircea Muthu) ; *Le Baroque ou les dilemmes d'un style* (Dim. Păcurariu). Literary confessions : *N. Steinhardt.* Hypotheses : *Another «Anecdote» by Ion Creangă* (opinions by Iorgu Iordan and D. Murărașu) ; *Between «Epistle I» and «Zohar»...* (Zevin Rusu). Contemporary Profile : *Solitary Sabato* (Norman Manea). *Why Do I Write ? What Do I Believe in ?* (Leonid Dimov). Restitutions : *Emil Cioran.* Inedited texts by *Nichita Stănescu, Hugo von Hofmannsthal, G. Călinescu.* Adrian Marino on George Ciorănescu. In this issue Marin Sorescu anthologises and comments the *Poetry of the Văcărescus.* The serial publication of Mircea Eliade's *Doctorate thesis* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

L'histoire nationale et l'histoire littéraire (Ştefan Pascu) ; *La confession, entre document et fiction* (Const. Ciopraga) ; *La comparaison littéraire et le support mental de la culture* (Al. Duţu). Repères fondamentaux : *Al. Macedonski ou «l'extase ascensionnel»* (Elena Tacciu). «Reflets» : *Le sage errant dans les littératures sud-est européennes* (Mircea Muthu) ; *Le Baroque ou les dilemmes d'un style* (Dim. Păcurariu). Confessions littéraires : *N. Steinhardt.* Hypothèses : *Une autre «anecdote» de Ion Creangă* (opinions par Iorgu Iordan et D. Murărașu) ; *Entre «Épître I» et «Zohar»...* (Zevin Rusu). Présences contemporaines : *Le solitaire Sabato* (Norman Manea). *Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Leonid Dimov). Restitutions : *Emil Cioran.* Textes inédits par *Nichita Stănescu, Hugo von Hofmannsthal, G. Călinescu.* Adrian Marino sur Georges Cioranesco. Dans ce numéro, *La poésie des Văcărescu,* choix et commentaires par Marin Sorescu. On continue la publication en feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

Nationalgeschichte und Literaturgeschichte (Ştefan Pascu) ; *Das Bekenntnis, zwischen Dokument und Fiktion* (Const. Ciopraga) ; *Der literarische Vergleich und die geistige Unterschicht der Kultur* (Al. Duţu). Wesentliche Anhaltspunkte : *Al. Macedonski oder die «aufsteigende Extase»* (Elena Tacciu). Zwischen den Spiegeln : *Der irrende Weise in den süd-ostlichen Literaturen Europas* (Mircea Muthu) ; *Le Baroque ou les dilemmes d'un style* (Dim. Păcurariu). Literarische Bekenntnisse : *N. Steinhardt.* Hypothesen : *Noch eine «Anekdote» von Ion Creangă* (Ansichtspunkte von Iorgu Iordan und D. Murărașu) ; *Zwischen «Epistel I» und «Zohar»...* (Zevin Rusu). Gegenwärtiges Profil : *Der einsame Sabato (Norman Manea). Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Leonid Dimov), «Restitutiones» : *Emil Cioran.* Unveröffentlichte Texte von *Nichita Stănescu, Hugo von Hofmannsthal, G. Călinescu.* Adrian Marino über George Ciorănescu. In diesem Heft, *Gedichte von Văcărești,* Auswahl und Kommentar : Marin Sorescu. Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ :

История нации и история литературы (Штефан Паску); *Исповедь — между документом и вымыслом* (Константин Чопрага); *Литературное сравнение и умственный субстрат культуры* (Ал. Дуцу). Основные ориентиры: *А. Мачедонский или «экстаз восхождения»* (Элена Такчиу). Параллельные зеркала: *Образ странствующего мудреца в юго-восточных литературах Европы* (Мирча Муту); *Le Baroque ou les dilemmes d'un style* (Дим. Пэкурариу). Литературная исповедь: *Н. Штейнхардт.* Гипотезы: *Еще один «анекдот» Иона Крянгэ* (мнения Йоргу Иордана и Д. Мурэрашу); *Между «Посланием I» и «Зохаром»...* (Зевин Русу). Портрет современника: *Одинокий Сабато* (Норман Маня). *Почему пишу? Во что верю?* (Леонид Димов). Забытые и неопубликованные страницы: *Эмиль Чоран.* Неизданные тексты: *Никита Стэнеску, Гуго фон Гофмансталь, Дж. Кэлинеску.* Адриан Марино о Джордже Чорэнеску. В этом номере Марин Сореску помещает подборку стихов поэтов Вэкэреску с комментариями. *Докторская диссертация* Мирчи Элиаде (продолжение).

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 33, fascicula I, pp. 1—168

Lei 30

NU UITAŢI !
ABONAMENTUL PE 1984 VĂ ASIGURĂ
PRIMIREA LA TIMP A ACESTEI PUBLICAŢII

În numărul viitor:

- Încă o comedie a lui C. NEGRUZZI ?
- B. FUNDOIANU — alte «destăinuiri» epistolare
- Din nou despre «*Herodot*-ul de la Coşula»
- Günter GRASS — *De ce scriu ? În ce cred ?*
- Confesiuni literare : D. I. SUCHIANU
- «Vornicul Moţoc» la curtea unui împărat roman...

Administraţia revistei
EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII
Calea Victoriei, 125, SOCIALISTE
sector 1, ROMÂNIA
Bucureşti

1
1984
ANUL XXXII. IAN.—MART.
REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

I 2794

2
1984
ANUL XXXII. APR.—IUN.

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXII

2 aprilie iunie 1984

Director fondator :

G. Călinescu

În acest număr :

- V. VOICULESCU centenar
- *Contribuții și exegeze eminesciene*
- *Profil contemporan :* Constantin NOICA
- *Funcție și interpretare narativă* — Gabriel Garcia MÁRQUEZ
- *Noi incifrări la descifrarea «Țiganiadei»*
- D. I. SUCHIANU : *Confesiuni literare*

Opinii și atitudini : Günter GRASS

- În foileton : Mircea ELIADE — *Teza de doctorat* (VI)

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"
al Universității din București

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1990
(16)
1 IUL. 2014

Revista
de istorie
şi teorie
LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida
ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA
Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial :
Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Str. Frumoasă, nr. 26, Bucureşti, of. poştal 12.*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : *50.79.60*

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

2794.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Revista de istorie şi teorie LITERARĂ

2022

Anul XXXII, Nr. 2, Aprilie — Iunie 1984

Sumar

3 **Bilanţ şi perspectivă în cercetarea literară românească** (R. I. T. L.)

PUNCTE DE VEDERE

7 *Cultura română — coordonate valorice, personalitate, destin creator* — II (Consideraţii de Mircea MUTHU, Al. PALEOLOGU şi Eugen TODORAN)

REPERE FUNDAMENTALE

12 *Orizontul folcloric al civilizaţiei româneşti* (Răzvan THEODORESCU)
19 *Elemente ale unei viziuni eminesciene mitopoetice* — I (Roxana SORESCU)
25 *«Şun» şi sensul clasicismului călinescian* (Corina POPESCU)
28 *Tudor Vianu — universul filosofiei* (Ecaterina ŢARĂLUNGĂ)
33 *V. Voiculescu centenar* (Mircea ZACIU)

POETICA

36 *De la «schöne Wissenschaft» la «schöne Literatur»* (Adrian MARINO)
42 *Conştiinţa plurală a criticii moderne* (Marian VASILE)
45 *Compararea literară şi substratul mental al culturii* — II (Al. DUŢU)

OGLINZI PARALELE

49 *Teatrul şi «mişcarea recunoaşterii»* (Ion VARTIC)
54 PETRU CARAMAN : *Un motiv alegoric în folclorul românesc şi în cel polonez* — V (Stabilirea textului : Iordan DATCU)
58 *«Studii italiene» — o revistă de literatură comparată* (Michaela ŞCHIOPU)

CONFESIUNI LITERARE

61 D. I. SUCHIANU : *«Imagini, decoruri noi, în alte şi mereu alte constelaţii de idei»* (Mărturii adnotate de I. OPRIŞAN)

PROFIL CONTEMPORAN

Ştefan BĂNULESCU
68 *La nivelul cuvîntului* (Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA)
69 *Regia povestirii parabolice* (Carmen BĂLTEANU-RIZEA)

35921.

Constantin NOICA
72 *Sub semnul devenirii întru ființă* (Corneliu MIRCEA)
Gabriel Garcia MÁRQUEZ
76 Donald Leslie SHAW : *Funcție și interpretare narativă* — I (Versiune românească și prezentare de Sorin MĂRCULESCU)
Michel BUTOR
79 *Itinerar spiritual* — V (Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

RESTITUIRI

82 *Contribuții eminesciene. Statutul textelor germane* (D. VATAMANIUC)
86 *B. Fundoianu și F. Brunea-Fox. Semnificația prieteniei* — II (G. MACOVESCU)
91 *Completări la «Bibliografia românească veche»* (Paul MIHAIL)
94 *Recurs la «dosarul»* Scrinului negru — IV (Pavel ȚUGUI)
98 *Mihail Sebastian — călătorie în lumea cărților* (Mioara APOLZAN)
101 I. PELTZ : *O «referință» pentru V. Voiculescu*
102 V. VOICULESCU : *Perna de puf* — nuvelă (Prezentare de Edgar PAPU ; notă de ediție de Nicolae FLORESCU)

IPOTEZE

108 *Vornicul Moțoc la curtea unui împărat roman* (Nicolae MANOLESCU)
110 *O «anecdotă» a lui Creangă ?* (Precizări de Al. PIRU și Gabriel STREMPEL)
112 *Din nou despre* «Herodot-*ul de la Coșula*» (Liviu ONU)

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

118 *Noi încifrări la descifrarea «Țiganiadei»* (Comentariu și antologie de Marin SORESCU)

OPINII ȘI ATITUDINI

Günter GRASS
124 *Ucenicii vrăjitori* (Versiune românească de Grete TARTLER. Prezentare de I. OPRIȘAN)
Mircea BRAGA
128 *Istorie și cultură*

CRONICA EDIȚIILOR

131 În dezbatere : *«Istoria...»* călinesciană. *Răspuns lui Al. Piru* (Colectivul ediției critice G. Călinescu)
132 *Corespondența lui Al. Rosetti cu G. Călinescu* (Nicolae MECU)

MATERIAL DOCUMENTAR

136 *Varianta C. Negruzzi a «Serdarului de Orhei»* (Andrei NESTORESCU)
139 *Alte pagini de «corespondență» M. Sebastian* — II (Dorina GRĂSOIU)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

143 Anton Dumitriu, *Alétheia* (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA) ; Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale* (Dan C. MIHĂILESCU) ; George Popa, *Spațiul poetic eminescian* (Zaharia SÂNGEORZAN) ; *Libra* (Mircea ANGHELESCU)

151 **BREVIAR**

151 **AQUA FORTE**

ÎN FOILETON

153 Mircea ELIADE : *Teza de doctorat* — VI (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)

«Cercetarea științifică este unul din principalele domenii de manifestare a geniului fiecărui popor, a gîndirii și capacității sale creatoare, iar poporul nostru a dovedit cu prisosință calitățile cu care este înzestrat, forța, talentul și capacitatea de a făuri mari valori științifice și culturale.»

NICOLAE CEAUȘESCU

BILANȚ ȘI PERSPECTIVĂ ÎN CERCETAREA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ

Anul 1984 este cu deosebire un an de bilanț pentru poporul român : este, din unghi social-economic, anul hotărîtor al unui cincinal în al cărui context ideologic au avut loc însemnate prefaceri în structura de rezistență a sistemului de valori, de orientări și opțiuni axiologice ; este, apoi, cel de-al 40-lea an petrecut de la mărețul act istoric din august 1944, punct de sinteză, așadar, ce solicită imperios o analiză globală și ferm aplicată asupra tuturor factorilor ce concură la substanța și viabilitatea civilizației noastre materiale și spirituale ; și — eveniment de amplă și profundă rezonanță — 1984 este anul celui de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român, în a cărui întîmpinare se cuvin analizate, o dată mai mult, cu seriozitate și adeziune patriotică și partinică, rezultatele vieții noastre economico-sociale și cultural-politice, dar, totodată, și perspectivele activității noastre, ale muncii noastre de zi cu zi. *«Avem în fața noastră* — sublinia tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, în Cuvîntarea la marea adunare populară din municipiul Sibiu, din iulie 1984 — *un program minunat, care va face ca România socialistă să devină tot mai puternică, mai înfloritoare, ca viața poporului nostru să devină tot mai bună, mai fericită, ca România să se situeze demnă în rîndul națiunilor independente ale lumii !»*

Iată de ce, laolaltă cu toate celelalte sectoare ale sistemului nostru spiritual de valori, Institutul de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» și *Revista de istorie și teorie literară*, creații ale regimului de democrație populară, reflectînd politica înțeleaptă a partidului și în domeniul valorificării moștenirii culturale, găsesc firesc, în atmosfera de înaltă responsabilitate pe care o trăim astăzi, să-și analizeze stilul de lucru, rezultatele și perspectivele activității lor.

Aflată la intersecția criticii literare cu teoria literaturii și beneficiind substanțial, într-un chip aparte, conform specificității obiectului său de studiu, de aportul istoriei, în sens larg, și de al arhivisticii, în sens particular, — istoria literară a devenit, în ultimele decenii, o știință-sinteză, bază a cercetării fundamentale, care asigură pe drept cuvînt viitorul unei culturi, progresul unei civilizații. Cercetarea istorico-literară, prin depistarea și valorificarea elementelor ce configurează patrimoniul literar al unei națiuni, este indiscutabil un act patriotic întîi de toate

și, implicit, și un act politic, ideologic. Din acest punct de vedere ea se vădește a fi una din garanțiile fundamentale care certifică viabilitatea unui popor ce-și respectă trecutul, făurindu-și un prezent cu deplina conștiință a independenței sale și întemeindu-și viitorul la scara măreților idealuri ale comunismului și internaționalismului socialist.

În România socialistă, cercetarea științifică beneficiază de un statut reflectat cu consecvență în documentele de partid, în activitatea de planificare și dezvoltare a întregii societăți. În acest sens, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU preciza: «*Cercetarea științifică este unul din principalele domenii de afirmare a geniului creator al unei națiuni, și fiecare popor, fiecare țară, mare sau mică, poate aduce, prin savanții și oamenii săi de știință și cultură o contribuție de preț la îmbogățirea tezaurului de gîndire și creație al omenirii*». Astfel, dacă ne referim numai la documentele importante din ultimii doi ani, de la Plenara C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982, la expunerile făcute de Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, la al II-lea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste, la Conferința Națională a P.C.R. din decembrie 1982, precum și la Consfătuirea de lucru de la Mangalia, din august 1983, trebuie să desprindem accentul deosebit care s-a pus pe direcțiile de dezvoltare ale cercetării literare, al cărei specific este în mod fundamental — ideologic. Nu întîmplător, însăși noțiunea de cultură a fost atît de hotărît alăturată celor de: politic, ideologic, educativ. «*Nu se poate vorbi de educație politică, de cultură revoluționară* — spunea tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU în Expunerea de la Congresul Educației Politice și Culturii Socialiste — *fără cunoașterea limbii, a literaturii, a istoriei literare a poporului nostru*».

Obiectivele politico-ideologice, sarcinile științifice ce îi revin istoriografiei noastre literare, în concordanță cu dezideratele amplului proces de valorificare a moștenirii culturale, au fost nu o dată enunțate cu claritate, mai ales în ultimele două decenii, pe care le numim cu îndreptățită mîndrie EPOCA CEAUȘESCU, epoca cea mai înfloritoare din istoria patriei, epoca măreților și luminoaselor înfăptuiri în toate domeniile, cînd s-au făcut, în mod firesc, pași uriași înainte în sectorul cercetării literare, datorită instaurării unui climat de dezbateri principiale, de rodnică preluare și dezvoltare a celor mai înaintate tradiții ale științei literare românești. S-au urmărit, așadar: realizarea corpusului național de documente care să elimine petele albe de pe harta istoriei literare; alcătuirea de ediții critice complete ale operei marilor scriitori naționali; înzestrarea cercetării literare, a învățămîntului superior și mediu, a cititorilor de toate categoriile, cu instrumentele de lucru necesare unei juste și profunde cunoașteri a tradițiilor culturale românești; întocmirea unor mari sinteze — care să aibă caracterul deschis al unor dezbateri — privind fenomenul literar contemporan.

Analizînd conținutul și eficiența muncii de cercetare în cadrul Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu», de-a lungul a peste trei decenii de activitate, vom observa, mai întîi, că s-a realizat, la dimensiuni specifice, un profil elocvent al întregii dezvoltări culturale pe ale cărei coordonate s-au înscris istoria, critica și teoria literară din această perioadă. Literaturii române vechi, folclorului, literaturii premoderne, moderne, interbelice și contemporane, le-au fost consacrate o serie de importante lucrări, ce s-au impus conștiinței publice prin amplitudinea, varietatea metodologică și scrupulozitatea lor științifică. Au fost astfel publicate, numai în ultimii ani, indispensabile instrumente de lucru: *Bibliografia literaturii române vechi. Cărțile populare laice*, 2 vol. (1975, 1978), *Bibliografia relațiilor lite-*

raturii române cu literaturile străine în periodice, 2 vol. (1980, 1982 ; vol. III este în curs de apariție), *Dicționar de termeni literari* (1976), *Literatura română. Dicționar cronologic* (1979), 4 masive volume de *Documente și manuscrise literare* (vol. V este în curs de apariție), ediția critică *B. P. Hasdeu*, cu primele două volume din seria *B. P. Hasdeu și contemporanii săi români și străini* (1982, 1983 ; vol. III se află sub tipar), *Crestomație de literatură română veche*, vol. I (1984). Au apărut concomitent, sinteze precum : *Istoria literaturii române* (compendiu) (1979), *Literatura română contemporană. I. Poezia* (1980 ; vol. II, *Proza*, se află sub tipar), *Literatur Rumäniens* (1983), o primă istorie literară contemporană pentru străinătate (editată în Republica Democrată Germană). Aceste lucrări conturează cu pregnanță sfera largă de preocupări a Institutului în procesul de cunoaștere și aprofundare a spiritului național. În interiorul acesteia se înregistrează, de asemenea, o mare varietate de titluri, lucrări consacrate unor epoci, curente sau personalități literare, ce acoperă practic istoria literaturii române de la origini pînă în prezent. Studiile aplicate unor mari personalități ale literelor românești — Mihai Eminescu, Ion Creangă, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, G. Călinescu, dedicate avangardismului, cărților populare, romanului interbelic și celui de după 23 August 1944, sintezele privind literatura preromantică sau relațiile pașoptismului românesc cu cel francez, edițiile din opera unor scriitori ca C. A. Rosetti, B. P. Hasdeu, M. Kogălniceanu, M. Eminescu, Duiliu Zamfirescu, Iacob Negruzzi, G. Călinescu, Vl. Streinu, M. Sebastian, I. M. Sadoveanu, traducerile comentate din Cicero, Novalis etc., contribuțiile la *Istoria literaturii franceze* (elaborată, în cadrul Universității din București, dintr-o perspectivă românească), precum și nenumăratele studii introductive, antologii, descoperiri și publicări de documente inedite, sesiuni științifice de rezonanță națională, dezbateri, simpozioane, emisiuni radio-TV. etc., — toate acestea, atunci cînd vor fi catalogate integral și prezentate analitic, vor demonstra cu prisosință că Institutul «G. Călinescu» s-a integrat cu toate forțele sale în vasta campanie de recuperare integrală și de repunere în drepturi a literaturii naționale, inaugurată de Congresul al IX-lea al Partidului. Realizărilor amintite aici li se vor adăuga, desigur, o serie de lucrări aflate în curs de elaborare sau deja sub tipar : *Ideologie și literatură în anul revoluționar 1848*, *Confruntări și dezbateri ideologice în presa literară interbelică*, *Vocația europeană a literaturii române*, *Bibliografia națională I. L. Caragiale*, alcătuirea ediției critice de opere complete G. Călinescu, elaborarea monografiilor I. Heliade-Rădulescu, B. P. Hasdeu, M. Sebastian, alte sinteze precum : *Forme ale romanului românesc*, *Simboluri poetice în poezia română*, *Conceptul de autenticitate în romanul românesc interbelic*, *Dimensiuni interogative în literatura română* ș.a. Marile responsabilități politico-ideologice și științifice ce-i revin cercetării literare vor determina, în final, realizarea Tratatului de *Istoria literaturii române*, sarcină de onoare primită din partea conducerii de partid, spre a cărei împlinire într-un viitor cît mai apropiat sînt concentrate toate eforturile. Aceasta implică, din partea cercetătorilor din domeniul istoriografiei literare, o foarte serioasă pregătire ideologică, politică și profesională, un acut simț al valorilor culturii naționale și al contemporaneității, o disciplină interioară a muncii și o etică profesională și cetățenească de înaltă ținută.

Urmărind cu atenție procesul dezvoltării istoriei literare în ultimele două decenii, atît la noi cît și pe plan european, se poate ușor remarca faptul că ea este astăzi o disciplină capabilă să devină acea sumă de metode ce tinde spre critica totală. Cu alte cuvinte, statutul istoricului literar, înglobînd de acum toate formele analitice ale criticii literare — tematism, semiotism, psihanaliză, sociologie, pragmatică, stilistică, comparatistică etc., presupune o solidă pregătire în filosofie, este-

tică, istorie și necesită dobîndirea unei înalte etici profesionale. Vom avea astfel garanția că esteticul nu va fi sacrificat în numele determinismului (în formele procustianizante ale acestuia) și că nici faptul de artă nu va fi izolat de întreg contextul istorico-filosofic, de spațiul social în care a fost creat și în care a fost și este receptat. Practicată și înțeleasă multă vreme — și atacată, natural, ca atare — ca o operație de pură factologie, ca sursologie și pozitivism în sens îngust, istoria literară este din ce în ce mai mult astăzi o disciplină de sinteză, prin care istoria mentalităților, istoria formelor și atitudinilor literare se conjugă cu estetica și politologia, chiar, spre a prezenta și valoriza *textul* în modul cel mai adecvat esențelor sale. Rezultă de aici o relație de dublă determinare, sau de intercomunicare, mai bine zis : între imanența textului, trans-istorică și trans-spațială și poziția istoricului literar. Raportul este mediat de contextul socio-cultural din interiorul căruia se face valorizarea faptului artistic. Context delimitat, în cazul esteticii marxiste, de necesitatea analizării *operei* în justă interdependență cu totalitatea factorilor, literari și extraliterari, care au condiționat-o într-o măsură sau alta. Iată pentru ce istoricul literar nu mai poate fi astăzi doar «sursolog», «arhivar», opac la «așteptările» contemporaneității. Este, aceasta, o cerință deloc utopică și departe de a deturna statutul profesiei ca atare. Trăind într-o țară care și-a propus (și militează pentru) formarea personalității umane multilateral dezvoltate, istoricul literar din spațiul culturii românești are, cu atît mai mult, obligația — morală, politică, profesională — de a-și structura formația și activitatea potrivit acestui nou caracter, de știință sintetică, pe care l-a căpătat în ultimii ani disciplina sa.

În aceste momente de bilanț, dincolo de evaluarea cantitativă a faptelor, importantă rămîne *calitatea*, esența valorică desprinsă din multitudinea realizărilor. De aceea, în viitor va trebui să acordăm o și mai mare atenție caracterului exhaustiv al lucrărilor noastre, exactității, prezentării detaliate și nuanțate a datelor de istorie literară, orizontului teoretic nou instaurat, interpretării din multiple unghiuri de vedere a documentului literar ș.a.m.d. Este un deziderat firesc, care va asigura o mai mare eficiență a cercetărilor noastre.

Știință-sinteză, istoria literară solicită, astăzi, în România, un tip nou de cercetare și, în consecință, un nou statut profesional și uman. Acesta nu poate fi altul decît «*omul nou*», prefigurat de toate documentele de partid, prezent în toate cuvîntările Secretarului General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU : omul însetat de cunoaștere, dușman înverșunat al prejudecăților, al orizontului închis, dogmatic, de gîndire, deschis către cele mai noi cuceriri pe plan universal, în domeniul în care își exersează capacitățile. Alături de specializarea profesională, de orizontul cultural al cercetării, esențială rămîne deschiderea umanistă a istoricului literar, a omului de cultură în genere. Este, și aceasta, o temă supusă fără încetare meditației și care, chiar și în momentele de sărbătoare, trebuie să genereze dezbateri animate de cultul adevărului, al valorii și, în fond, de un profund patriotism.

Revista de istorie și teorie literară militează necontenit pentru o astfel de orientare și o va face și de acum înainte, cu noi puteri și într-o nouă etapă de dezvoltare a cercetării literare românești, angajîndu-se hotărît în dezbaterea principială, liberă, a problemelor de istoria și teoria literaturii, pe baza concepțiilor materialist-dialectice despre lume și societate și în spiritul Programului Partidului Comunist Român cu privire la știință, cultură și artă în societatea noastră socialistă.

PUNCTE DE VEDERE

CULTURA ROMÂNĂ – COORDONATE VALORICE, PERSONALITATE, DESTIN CREATOR

(II)

Reluăm, aşadar, ancheta începută în nr. 4/1983, dedicată unei teme primordiale, inepuizabile practic, şi care capătă în aceste momente, marcate de evenimentele de epocală însemnătate din viaţa naţiunii noastre socialiste — aniversarea a 40 de ani de la Eliberarea ţării şi întîmpinarea Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român — o valoare cu totul specială.

Discutarea periodică a aspectelor fundamentale ce ţin de specificul socio-istoric şi spiritual, de configuraţia intimă a culturii noastre, reprezintă unul din obiectivele majore ale cercetării istorico-literare naţionale. După cum a afirmat Secretarul General al Partidului, tovarăşul NICOLAE CEAUŞESCU, *«operele de înaltă valoare făurite de înaintaşi sînt aşezate la loc de cinste în patrimoniul României noi. Partidul nostru, societatea socialistă, cultivă respectul faţă de tradiţiile culturale înaintate şi, totodată, dorinţa creatorilor de a le dezvolta, de a le depăşi. Noi, comuniştii, făurim noua civilizaţie a orînduirii socialiste şi comuniste, sprijinindu-ne pe tot ce a creat mai de preţ omenirea de-a lungul veacurilor, continuînd şi ducînd mai departe linia progresului istoric făurit prin lupte, prin eforturi şi sacrificii, de popor»*.

Punctele de vedere semnate acum de Mircea Muthu, Alexandru Paleologu, Eugen Todoran, complementare celor deja exprimate de Şerban Cioculescu, H. H. Stahl şi Răzvan Theodorescu, deschid noi perspective pentru o dezbatere judicioasă, de înalt profesionalism, animată de nobilele idealuri ce stau la baza ştiinţei şi literaturii noastre de astăzi.

1. În ce condiţii se manifestă, după opinia dv., de-a lungul istoriei culturale româneşti şi pînă în prezent, acea «năzuinţă formativă» de care vorbeşte filosofia culturii ?

2. Ce raport credeţi că se poate stabili — şi cu ce rezultate — între factorul exterior (presiunea istoriei) şi cel intern (potenţele creatoare pe plan spiritual), date fiind caracteristicile istorico-politice şi socio-spirituale ale civilizaţiei româneşti ?

3. Ce domenii ale literaturii naţionale credeţi că oferă cele mai promiţătoare premise pentru afirmarea personalităţii unei culturi şi, în cazul de faţă, a celei româneşti ?

4. În climatul actual de dezvoltare a României socialiste, care consideraţi că sînt şansele — şi cele mai eficiente căi — de afirmare a capacităţii creatoare româneşti ?

Mircea MUTHU :

1 — 2 — 3 — 4. Răspunsul la un chestionar cum este cel de faţă nu poate ocoli tonul asertoric, aş spune, şi nici valorizările axiomatizate de către literat, sociolog sau filosof. *Clasicitatea* constitutivă «romanităţii orientale», *vocaţia europeană* a acesteia au devenit formule ce rezumă, exprimă un destin istoric colectiv, dar şi coordonate din *psihia* carpato-dunăreanului. A nuanţa, în acest context, aproape unanim acceptatul nostru *echilibru* nativ poate părea, la prima vedere, un gest de idiosincrazie. Îl văd anume ca pe o tensiune, niciodată istovită, între caracterul *recuperator* şi tendinţa, aspiraţia către *globalitate* a culturii noastre. *Replierea* către sine, făcută nu gasteropodic, ci cu obstinaţia re-argumentării izvoarelor etnice ş.a. şi *expansiunea* (niciodată politică sau militară) ritmează specific această cultură ameninţată de provizoratul existenţei aici, la răscrucea imperiilor vii şi moarte. Imperativul *rezistenţei* şi, corelativ, al *supravieţuirii* în ontic (*Mio-*

rița), istoric și estetic *(Manole)* vertebrează imaginarul românesc din toate epocile. Între cele două dimensiuni e, îndrăznesc să zic, un echilibru mereu instabil, prezidat de *sentimentul tragic al istoriei* ce ilustrează, parțial desigur, acel «nisus formativus» invocat mai ales de către filosoful culturii. Pe un asemenea traseu, unde închiderea alternează cu deschiderea generoasă, enciclopedismul realizează periodice și necesare sinteze ; el are, de la Cantemir la Iorga și G. Călinescu, valoarea unui indice de stabilitate, dar și pe aceea de lege a dezvoltării în salturi recuperatoare. Apariția și perpetuarea, la noi, a figurilor enciclopedice se datorează fără-ndoială momentelor de *respiro* politic și cultural, dar și prezenței, presiunii factorului exterior. Nu mă refer la cazurile, numeroase, de sincronie la nivelul curentelor sau al stilurilor, ci la acelea, poate la fel de numeroase, în care literatura de pildă, a simțit factorul exterior coercitiv, sau ca pe o provocare. Răspunsul a fost replierea, concepută mai puțin drept o *«retragere din istorie»*, cît ca o explozie în sînul conjuncturilor restrictive. E o *implozie* așadar, ce trădează o formidabilă dorință de libertate, în primul rînd interioară, a individului din sud-estul european. În *Istoria ieroglifică* de pildă, Epithimia e un *centrum mundi* obsesiv pentru lighioanele cantemirești. Dependența de un asemenea «centru» impus dinafară declanșează celebra lamentare a Inorogului și provoacă fenomenul, compensativ, de implozie : fraza alambicată, mișcarea browniană a gîndului, hipertrofierea barocă a imaginilor, apetitul pentru digresiune și povestire sînt tot atîtea încercări de eliberare din perimetrul circularității limitative. Tîrziu, foarte tîrziu, un Ion Barbu va fi tentat să explice, într-un paragraf antologic din *Răsăritul crailor,* acest fenomen pe care îl lega de balcanism ca răscumpărare estetică. *«Civilizația noastră* — citim aici — *e sortită să petreacă în virtual și interior».* Or, *«zidirea în noi»,* opusă de către poet, într-o epistolă către Tudor Vianu, *«exteriorității fără leac»,* semnifică după opinia mea același apel la rezistență, de atîtea ori reiterat de la cronicari încoace. «Presiunea istoriei» s-a manifestat de fiecare dată altfel, iar reacțiile au fost diferențiate dar năzuind la aceeași țintă : stabilitate, continuitate în timp și spațiu. *«Noi nu ne găsim nici în apus, și nici la soare-răsare. Noi suntem, unde suntem : cu toți vecinii noștri împreună — pe un pămînt de cumpănă».* Îmi place să revin la autorul *Aprioris*mului *românesc* ce enunța, în acest mod, profundul dramatism al spațiului înflorit, compensatoriu, în *«lumea-podoabă»* a artelor. Așezarea noastră, cum s-a afirmat, la confluența Occidentului cu Orientul, precum și romanitatea structurală întreținută și de medierea bizantină, decid profilul culturii românești. *Eseul,* respectiv *studiul* cu deschidere tipologică și morfologică oferă, cred, premisele cele mai promițătoare pentru afirmarea personalității unei culturi ce face parte din familia celor romanice. Aș adăuga firește și *romanul,* dar pe linia fructificării eposului tradițional — *povestirea* irigată liric de inflexiunile *Mioriței,* etern rătăcitoare...

Alexandru PALEOLOGU :

1. Există, desigur, o *matcă formativă* în cadrul fiecărei psihii colective, capabilă să-i determine stilul — prin *stil* înțelegînd exact ceea ce înțelegea și Blaga, adică o formă a mentalității —, matcă formativă ineludabilă, chiar atunci cînd n-o recunoști sau o negi. Pînă și elementul disident dinăuntrul ei tot pe ea o slujește într-un fel. Orice dispută asupra parametrilor specifici ai unei culturi naționale constituie de fapt aceeași încercare de definire a factorilor determinativi. La noi, de pildă, vechile controverse între *tradiționaliști* și *moderniști* se înscriu pînă la urmă în aceeași însumare totalizantă a aspectelor determinative ale întregii mișcări, ale metabolismelor interne ale culturii. Deci, este un lucru de care nu scăpăm și — cred eu — nici nu e cazul să ne punem problema, de vreme ce ea se manifestă asupra noastră în mod fatal...

Într-un alt sens, prin *formativ* se înțelege însă și o anumită disciplină mentală și spirituală, ce acționează în plan individual, dar care, prin înglobarea indivizilor «cultivați», «disciplinați» astfel, ajunge să-și aducă o anume contribuție la stabilirea suprastructurii stilistice a unei culturi. Dacă *matca formativă* este

imanentă și dă specificul, apoi formele de suprastructură, determinate de disciplinele formative, circulă, pot fi chiar *aduse* la un moment dat, *adaptate* în măsura în care dezvoltarea firească a culturii o cere. Așa au fost posibile, în contextul culturii noastre, în secolele trecute, influența grecească, influența franceză și altele.

Mi se pare important de precizat acest lucru, pentru că, mulțumindu-ne numai cu elementele formative imanente, avem și vom avea o cultură, fără îndoială, dar nu vom atinge un *stadiu de civilizație*, care nu-i o alternativă la cultură, ci este — cum pretind eu — aspectul ei maturizat, intrat în circuit universal.

Ca să aducem discuția noastră pe un plan concret, după opinia mea, absența limbii latine astăzi din formația intelectuală este de natură a împuțina acele virtuți formative suprastructurale de care vorbeam. Îmi place mult să amintesc mereu o vorbă a lui Napoleon, ce socotea necesar pentru formarea unui bărbat doar două discipline : geometria și limba latină. Putem extinde geometria la spiritul științific, la matematică, în principal, și la tot ce decurge de aici. După cum limba latină se poate identifica în sine cu disciplinele umaniste. Opțiunea exclusivă pentru una sau alta este păgubitoare, mutilează fața unei culturi. O asemenea afirmație pare de o evidentă banalitate, numai că — surprinzător — constatăm în zilele noastre un oarecare dispreț față de formele umaniste ale culturii și o exacerbare exclusivistă a spiritului științific. E bine să mai privim din cînd în cînd exemplele istoriei și să tragem învățăminte din ele. Cine va examina formația marilor noștri oameni de știință, de la fizicieni și matematicieni, pînă la geologi, medici și naturaliști, va descoperi cu ușurință că au avut o solidă cultură clasică. Absolut toți ! Asta nu înseamnă însă că trebuie s-o luăm dogmatic. La urma urmei, totuși, ceea ce rămîne hotărîtor sînt talentul, inteligența, gîndirea temeinică, tenace și consecventă.

2. De-a lungul dezvoltării întregii noastre culturi am simțit, slavă domnului, «presiunea istoriei». Acum, în ceea ce privește raportul ce se poate stabili între ea și potențele creatoare în plan spiritual, să observăm mai ales faptul că esențialmente se precizează în conduita omului de cultură o directă angajare intelectuală și morală. Conștiința actului de cultură devine vitală, se impune, în asemenea situații, dominatoare. Cu alte cuvinte, în momente de «presiune istorică» știi foarte bine, sau trebuie să știi, care sînt valorile primordiale de la care nu poți admite nici un fel de abdicare, decît cu sancțiunea anulării tale. Totodată, îți dai seama mai exact care este dimensiunea proprie pe care poți să operezi, să acționezi mai mult sau mai puțin abil, după cum ești înzestrat. Este clar că problema ce se pune, și care s-a pus mereu, a fost și este cea a oportunității, în favoarea afirmării unei *valori*, bineînțeles, într-un context istoric definit. Pui un timbru pe o scrisoare ce speri să ajungă, dar dacă-l pui prea mic, sau îl pui chiar pe adresă, epistola nu circulă. Totul este *cum, cît* și cu *ce* rezultat. Apoi, desigur, ca *valoarea* să rămînă totuși *intactă* sau în orice caz validă în esența ei.

3. Cartea de idei, cartea de critică și eseul. Există azi în lume — asta se poate constata cu ușurință — un interes mai mare pentru latura problematizantă a manifestării intelectuale. *Spiritul* dominator al culturii noastre, să nu uităm, este cel *critic*. Nu întîmplător la noi se citește foarte multă critică, foarte multă eseistică.

4. Problema are pentru noi o importanță deosebită. Deși înregistrăm mereu «prezențe culturale românești peste hotare», nu sîntem atît de bine cunoscuți și apreciați cum ar trebui să fim, conform valorilor incontestabile pe care le deține literatura românească. În mare parte noi purtăm vina acestei situații : sîntem prea lipsiți de îndrăzneală ca să impunem, în primul rînd în spațiul nostru național, ceea ce trebuie să impunem în sensul *adevărului*, al *valorii* certe. Nu trebuie să așteptăm să facă alții ceea ce noi n-am făcut. Eu cred că în climatul actual o șansă eficientă de afirmare a capacității creatoare artistice românești o constituie cinematografia. Sîntem capabili să facem filme foarte bune. Am și făcut cîteva : *Moara cu noroc, Pădurea spînzuraților, Reconstituirea*. Puține, ce-i drept, dar putem face ! Am convingerea că niște filme de excepție, după niște cărți de excepție — avem asemenea cărți — pot deschide un mai mare interes pentru literatura românească și pentru aprecierea ei la justa valoare.

Eugen TODORAN :

1. Cînd Lucian Blaga în studiile sale de filosofia culturii definea «năzuința formativă» ca pe o constantă în creația formelor de cultură, se gîndea la factorii determinanți ai stilului ce imprimă producțiilor spiritului modalități variate de exprimare în sensul unei consecvențe inerente acestora. Filosoful distingea trei moduri de «năzuință formativă» : *individualizant, tipizant* și *entelehial* sau elementarizant. Fără a mai insista asupra teoriei filosofului, dacă este să identificăm aceste moduri în profilul unor culturi anume, constatăm că ele nu se impun cu exclusivitate, în direcții unice, ci se succed sau se suprapun chiar, ca urmare a factorilor istorici care determină în ultimă analiză cursul determinant al stilului în evoluția culturii respective, în etape de influențe sau de coincidențe mai mult sau mai puțin consistente. Cu privire la cultura română, în baza acestei observații, putem spune deci, cu păstrarea datelor filosofiei lui Blaga, că, după o fază istorică de influență iluministă și clasicistă prin filiera *modelatoare* a culturii franceze, «năzuința formativă» putea fi reductibilă la modul *tipizant*, dar încă fără aderențe profunde la caracteristicile structurale, interne, ale culturii de tradiție folclorică. Era firească astfel, în plină afirmare a romantismului, întoarcerea la această tradiție printr-un *individualizant* «fii tu însuți», sub influența culturii germane, în perioada istorică a «duhului național». Și, ca să aplicăm aici o relație dialectică a generalului *tipizant* și a particularului *individualizant*, observăm că într-o perioadă de timp scurtă, cultura română a ajuns la modul *entelehial* sau *elementarizant*, sau, să-i zicem mai bine, *arhetipal*, al «năzuinței formative», în ceea ce se poate numi «monumentalizarea» culturii folclorice tradiționale, în formele majore ale culturii moderne. Deci, trei moduri formative, trei etape, sub trei nume reprezentative : epoca I. H. Rădulescu, epoca Eminescu, epoca Blaga. Dată fiind, istoric, rapiditatea succesiunii modurilor «năzuinței formative», fenomenului istoric îi corespunde o structură stratificată în profilul culturii române : După o imitație a *formelor* culturii occidentale, începînd din secolul al XVIII-lea și pînă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în stilul modelator sau tipizant al «năzuinței formative», printr-o reîntoarcere la *fondul* culturii folclorice, de la mijlocul secolului al XIX-lea, în stilul individualizant al «duhului național», pentru întemeierea unei culturi moderne originale, naționale, «naționalitatea» culturii române devine o structură de adîncime prin reîntemeierea tradiției pe o «năzuință formativă» stihială sau arhetipală, corespunzătoare tendințelor generale ale «modernității» culturilor europene la începutul secolului nostru. Cu un cuvînt, de cînd *cultura română* stă sub semnul *istoriei române*, în formele ei arhaice sau moderne, *constanta* ei, ca «năzuință formativă» în diferitele ei stiluri de expresie, este de a fi *națională*, de o «naționalitate» ce nu provine din forme de împrumut ale altor modele culturale, ci crește dinăuntru, din ceea ce am putea numi «endogeneza» spiritului românesc, creator de valori culturale în istoria poporului român. În epoca prezentului se menține această «năzuință formativă», în forme și stiluri variate, determinate de confruntările factorului intern cu ritmul cultural universal.

2. Cînd Titu Maiorescu vorbea de «fundamentul dinlăuntru» al culturii române, în acest sens îl înțelegea, de factor intern, constînd în potențele creatoare pe plan spiritual, un «fundament» pentru o clădire și o «urmare mai departe» a culturii moderne. Cu un cuvînt, tradiția istorică națională a culturii, însă nu în sensul unei întoarceri spre trecut, ci în sensul unei adaptări a tot ce vine din afară la nevoile unei dezvoltări istorice în spiritul culturii moderne. Căci, zice el, *«unul din semnele înălțimei culturii este tocmai de a părăsi cercul mărginit al intereselor mai individuale și, fără a pierde elementul național, de a descoperi totuși, și de a formula idei pentru omenirea întreagă»*. Alt fel spus, idei pentru omenirea întreagă în valorile universale ale culturii, a cărei năzuință sau «fundament dinlăuntru» este *«elementul național»*. Din această teorie a *«fundamentului dinlăuntru»*, care privește viitorul culturii române, derivă respingerea acelor *forme* cu care *fondul* istoric *încă* nu se potrivește, considerate denaturări primejdioase pentru dezvoltarea istorică a poporului român, creator de valori spirituale, cît și respingerea acelor forme care nu se *mai* potrivesc cu evoluția istorică a poporului român, considerate deci, prin răsturnarea perspectivei istorice, *utopii* inacceptabile pentru prezent : utopii care țin fie de o actualizare exagerată a trecutului, fie de o anticipare nemotivată a viitorului, de vreme ce,

și într-un caz și în altul, «fundamentul dinlăuntru» al culturii nu este în deplinătatea capacității lui creatoare de valori, ci doar într-o primejdioasă imitație de forme.

Ceea ce era valabil istoric, în epoca lui Maiorescu, în relația dintre *fond* și *formă*, este valabil în permanență, în istoria culturii. Între factorul extern, constînd în *«presiunea istoriei»*, și cel intern, constînd în *«potențele creatoare pe plan spiritual»*, după legea determinismului social, există un raport obligatoriu, corespunzător momentului istoric al culturii. În etapele de expansiune inevitabil formele sînt necesare pentru *fondul* care prin ele se pune în concordanță cu tendințele mai generale ale culturii universale, dar ele sînt cu adevărat creatoare de valori numai cînd sînt susținute, prin transformarea lor în fond, de «fundamentul dinlăuntru» care, prin năzuința formativă a potențelor creatoare, le dă sensul adecvat istoric pentru progresul culturii; sau, să-i zicem, «monumentalizarea» ei în structurile proprii ale consecvenței ei interne, care ține de individualitatea și de naționalitatea ei, în șirul neîntrerupt de forme nouă de viață, în care constă istoria ei. Forma fără fond este o *imitație de formă* dinafară, primejdioasă pentru această istorie în cazul cînd ea nu devine grabnic *fond*, dar și mai primejdioasă apare în aceeași istorie *imitația de fond*, pentru că ea nu distruge numai *fondul*, într-o neadecvare în timp, ci distruge însuși *«fundamentul dinlăuntru»* al culturii, închizînd definitiv viitorul ei. «Monumentalizarea» devine în acest caz o parodie, care nu mai permite nici o transformare a *formei* în *fond*, pentru asigurarea moștenirii seculare a geniului omenesc în formele majore ale culturii universale. Este o lege istorică aceasta, pe care înțelepciunea popoarelor creatoare de cultură adevărată o impune în mersul istoriei universale.

3. Un răspuns privind domeniile literaturii naționale ca premise pentru afirmarea personalității culturii române, nimeni nu poate da cu precizie, pentru că marile personalități ale culturii au reprezentat deopotrivă toate aceste domenii. Eminescu, Blaga, Arghezi, în poezie, reprezintă nu doar niște *culmi*, cum ne-am obișnuit să spunem, ci niște adevărate *rădăcini*, în concordanță cu «năzuința formativă» a culturii române. După cum nici proza de la Slavici începînd, sau teatrul, de la Caragiale, nu sînt domenii nefructificate în afirmarea personalității culturii române moderne. Dar consider că permanența «spiritului critic» în cultura română este semnul sigur al afirmării ei depline în contextul culturii universale, pentru că receptarea marilor valori este o problemă de «întemeiere» a lor în conștiința consumatorilor de cultură. Interesul pentru aspectele teoretice ale fenomenului literar, cît și metodologia ce derivă din ele, este o formă de conștientă căutare a «fundamentului dinlăuntru» în efortul modern de integrare în unitatea istorică a culturii europene. Și cea mai promițătoare premisă pentru afirmarea personalității culturii române este *fondul* pînă acum existent al ei, ce oferă *spiritului critic*, ca modalitate de reflectare a literaturii însăși în propria ei conștiință de sine, opere capabile să susțină cursul ascendent al istoriei naționale, atît cît el, la rîndul lui, este susținut de o cultură adevărată.

4. Șansele pentru afirmarea capacității creatoare românești depind de căile eficiente în susținerea lor. În primul rînd o dreaptă înțelegere a factorilor istorici, cărora cultura le răspunde. Și, cred că, în acest caz nu de «presiunea istoriei» trebuie să vorbim, ci de o «cerință istorică», în conformitate cu necesitățile «fundamentului dinlăuntru» al culturii române. Climatul nu poate fi impus decît de *valori*, iar șansa depinde de posibilitatea afirmării acestor valori. În ultimii ani acestea au apărut, constituind planul superior al capacității creatoare a spiritului românesc, ele trebuie impuse și susținute pe singura dimensiune care asigură culturii naționale adevăratul ei progres, aceea a culturii universale.

REPERE FUNDAMENTALE

ORIZONTUL FOLCLORIC AL CIVILIZAȚIEI ROMÂNEȘTI DIN SECOLUL AL XVIII-LEA. IMAGINE ȘI TEXT

Răzvan THEODORESCU

Cu mai bine de un deceniu în urmă, într-un studiu special consacrat începuturilor artei populare medievale românești [1], încercam să arăt rațiunile pentru care, odată cu veacul al XVII-lea și mai apoi în chip deplin după 1700 se poate vorbi cu îndreptățire, și în cazul românesc, în perspectiva cunoscutei disjuncții operate într-a sa *Filosofie a artei* de Arnold Hauser, între «arta țărănească» (Bauernkunst) și «arta populară» (Volkskunst) [2], despre configurarea lentă a celei dintîi între limitele, fatalmente mai largi, ale celei de a doua. Este vorba de o artă țărănească propriu-zisă care, în ciuda originilor sale străvechi, pre- și protoistorice, abia acum începe să fie percepută în mod separat — prin creatorii și prin purtătorii ei, în primul rînd —, distinctă de cealaltă componentă a artei populare, de mai recentă sorginte istorică, care este peisajul artistic al tîrgurilor, cel știut de meșteșugari, negustători, clerici mărunți și chiar boiernași cu origini și rosturi mai noi la sfîrșitul extrem al evului mediu românesc.

Un peisaj, trebuie adăugat, ce se deosebea tot mai mult, în aspectele sale exterioare chiar, către 1800, de cel al lumii satelor circumvicine orașului în ciuda nenumăratelor ecouri rurale din arhitectura, din costumul, din folclorul muzical și literar al acestuia din urmă, chiar dacă pentru un observator superficial, venit îndeobște din Occident și neștiutor al specificului tradiției urbane din Europa orientală postbizantină, se putea perpetua prejudecata unor «orașe țărănești» în spațiul balcano-românesc [3].

În acest proces al individualizării unei arte țărănești, cu monumentele sale absolut specifice (biserici de lemn, icoane pe sticlă, ceramică pictată cu cornul), tot mai distincte, deși foarte înrudite cu arta straturilor sociale mijlocii din orașe și chiar din mediul rural [4] — așijderea distincte în cadrul unei arte populare românești ce fusese, pînă acum, de-a lungul evului mediu, una și aceeași în sat și la oraș —, secolul al XVIII-lea deține un rol hotărîtor, fiind veacul unei autentice «explozii folclorice» din pricini ce nu mai trebuiesc aici reamintite. Acum, o seamă de mutații sociale determină noutăți pe plan cultural ; acum, mentalitatea populară, deopotrivă a satului și orașului — într-o perfectă continuitate față de mentalitatea medievală — devine un fenomen care depășește hotarele sociale ale «stării a treia», participînd cu toate contradicțiile sale, ce nu au fost puține, la geneza mentalității românești moderne.

Mi se pare potrivit deci a căuta să vedem modul în care au coincis, într-o aceeași expresie culturală, în spiritul ei mai degrabă decît în morfologiile ce s-au înrîurit reciproc, *textele* — texte

---

[1] *Sur les débuts de l'art populaire médiéval roumain*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*=„RRHA". VII, 1970, p. 3—12.

[2] A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, 1958.

[3] P. Petrescu, *Considerații asupra raportului dintre arhitectura rurală și cea urbană în Sud-Estul Europei în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea*, în *Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*=„SCIA", 2, 1970, p. 219 și urm.

[4] În acest sens, Teodora Voinescu a încercat, cu ani în urmă, să introducă conceptul de «artă a păturilor mijlocii» specifică Țării Românești în secolul al XVIII-lea și în prima parte a celui următor (*Între „țărănesc" și „popular" în pictura românească dela sfîrșitul evului mediu*, în „SCIA", 1, 1973, p. 21—28 ; versiune franceză în „RRHA", 2, 1972, p. 221—229.)

foarte diferite, nu toate căzînd neapărat sub incidența literarului strict, dar toate exprimînd un mental colectiv în plină mutație stilistică — și *imaginile* — imagini de calitate inegală, nu toate aparținînd sferei clasice a istoriei artei, dar devenind toate materiale prețioase ale istoriei civilizației.

Chiar dacă țărănimea românească a veacului al XVIII-lea era tot mai mult ceea ce s-ar putea denumi, cu cuvintele unui medievist francez — ce se referea la o situație de pe alt meridian european și din cu totul altă vîrstă istorică —, un *«grup de presiune culturală»* [5]; chiar dacă elemente însemnate ale limbajului figurativ și literar folcloric de nuanță rurală se puteau insinua în creația cultă, aulică (neuitîndu-se axioma potrivit căreia, pretutindeni, în orice cultură «savantă» se află un reziduu de cultură populară [6]), fie prin meșterii folosiți, fie prin contactele de viață ale artiștilor (și lucrul a fost deopotrivă valabil, în jurul lui 1700 și curînd după aceasta, în cazul decorației brâncovenești sau în cazul Neculce), inițiativa culturală nu putea aparține acestei țărănimi în primul rînd, ea fiind mult mai puțin mobilă decît lumea tîrgoveților [7], devenind mai curînd masa de recrutare a acelor pături sociale sătești și urbane tot mai active din punct de vedere istoric, ce-și afirmau acum, distinct și sonor, personalitatea în cadrul unui «stil popular» ce prelungea și preschimba în numele unor norme proprii, ceea ce fusese, imediat anterior, stilul cultural oficial al ctitoriilor și cronicilor voievodale sau boierești. Desigur, cazul cel mai eclatant rămîne cel al Munteniei și al Olteniei atîtor ctitorii de vătafi de plai, căpitani sau simpli prelați, înșirate sub munte, din Buzău pînă în Mehedinți, preluînd, între 1750 și 1850, tradiția artistică brâncovenească și creația postbrâncovenească exprimată similar într-o arhitectură, pictură și sculptură despre care greșit se scrie încă, pe alocuri, că s-a «ruralizat» în epoca abia menționată.

În monumentele și reprezentările acestea de un inefabil pitoresc — cercetate de un șir de specialiști, de la Maria Golescu [8] la Teodora Voinescu [9] și la Radu Crețeanu [10], ce au adus contribuții notabile îndărătul cărora s-a aflat și impulsul dat de Cartojan cercetării comparate a textului și imaginii — simplitatea și măsura străveche a orizontului artistic folcloric își aliau echilibrul și o anume ierarhie a formelor de secole știută în arta cultă medievală [11], dînd la iveală în orașele mai mari — în acele unități socio-urbanistice care erau mahalalele, numărate cu zecile în București sfîrșitului de epocă fanariotă, de pildă [12] —, ca și în tîrgurile acum chemate la viață (Tîrgu Jiu, Tîrgu Cărbunești, Tîrgu Horezu, Drăgășani, Pietroșița) sau în satele moșnenești din Muntenia și Oltenia, monumente și o imagerie de structură folclorică ce nu aparțin țărănimii propriu-zise, ci acelor grupuri populare medii ivite din ea, în care intrau laolaltă și *«elita semi-alfabetizată»* purtătoare de mentalitate rurală [13] (preoți, dascăli itineranți) și mahalagii — cupeți, meșteșugari, clerici mărunți — și tot mai numeroșii boiernași ai unei vremi de rapide acordări de ranguri, sub unii fanarioți iubitori de arginți astfel pro-

---

[5] J. Le Goff, *Culture cléricale et traditions folkloriques dans la civilisation mérovingienne*, în *Annales*, 4, 1967, p. 781.

[6] G. Duby, *Problèmes et méthodes en histoire culturelle*, în *Objet et méthodes de l'histoire de la culture*, ed. J. Le Goff, B. Köpeczi, Paris-Budapesta, 1982, p. 17.

[7] F. Constantiniu, *Aspecte ale mentalului colectiv sătesc în societatea medievală românească*, în *Studii și materiale de istorie medie*, VII, 1974, p. 30.

[8] *O fabulă a lui Esop trecută în iconografia religioasă*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* = „BCMI", XXVI—XXVIII, 1933—1935, p. 70—73 ; *Friza de călăreți de la Vorești*, în *Artă și tehnică grafică*, 9, 1939, p. 37—39 ; *„Prea puternicul Samson"*, în „BCMI", XXXIII, 1940, p. 85—87 ; *Motive animaliere în sculptura decorativă și semnificația lor simbolică și religioasă*, în „BCMI", XXXVI, 1943, p. 36—48.

[9] *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, în „SCIA", 1—2, 1954, p. 61—77 ; *Modele tradiționale și observații din realitate în pictura munteneasca a veacului al XVIII-lea : caietul de modele al lui Radu zugravu*, în „SCIA", 1, 1967, p. 57—69 (mai apoi monografia *Radu zugravu*, București, 1978) ; *Un aspect puțin cercetat în pictura exterioară din Țara Românească : motivul sibilelor*, în „SCIA", 2, 1970, p. 195—210 ; *Contribuții la o istorie a artei păturilor mijlocii. Ctitorii de vătafi de plai din Țara Românească*, în „SCIA", 2, 1973, p. 297—320.

[10] *L'Influence des livres populaires sur les beaux-arts en Valachie aux XVIII-e et XIX-e siècles*, în *Synthesis*. III, 1976, p. 111—120.

[11] Observația, judicioasă și sintetic argumentată, îi aparține lui Emil Lăzărescu (în volumul colectiv *Istoria Artelor Plastice în România*, II, București, 1970, p. 58—59).

[12] P. Petrescu, *Condiții sociale și istorice reflectate în arhitectura urbană. Locuințe ale țăranilor și tîrgoveților din București secolelor XVIII-XIX*, în „SCIA", 1, 1971, p. 77—106.

[13] Al. Duțu, *Conștiință națională și mentalitate țărănească*, în *Stat. Societate. Națiune. Interpretări istorice*, Cluj-Napoca, 1982, p. 272.

curaţi, precum Matei Ghica sau Nicolae Mavrogheni ; grupuri populare sau de extracţie populară — cu nu puţine paralele şi cu o expresie specifică în artele vizuale, către 1800, în întregul Sud-Est european, în Macedonia, Epir, Tesalia, Peloponez sau în unele zone ale Bulgariei [14] —, grupuri a căror expresie literară sînt, sub haină încă medievalizantă, cronicile şi povestirile versificate sau acele însemnări ce au primit de asemenea denumirea, nu mereu foarte potrivită, de «cronici».

Caracterul deschis al claselor sociale româneşti din evul mediu şi de la începuturile cele dintîi ale epocii moderne conducînd la ascensiuni spectaculoase — încă în secolul al XVII-lea Cantacuzinii şi «clienţii» lor fuseseră uimitor de permeabili la înnoire socială, ţinuseră în căsătorie fiice de negustori şi de preoţi (cazul boierilor Drugăneşti, de plidă), după ce un Mareş Băjescu ajunsese din modest fiu de tîrgoveţi mare ban muntean (nu întîmplător în principalul său lăcaş apărînd pentru întîia dată, la 1669, imaginea pictată a unui simplu truditor întru ctitorire, zidarul Dragomir !) — avea să ducă de-a lungul întregului secol XVIII, pînă în anii Regulamentului Organic, la ridicarea unei mici boierimi, a unor mazili, a unor elemente provenind din ţărănimea liberă, vieţuind mai curînd într-un orizont încă popular, în casele-culă din Argeş, Gorj şi Vîlcea [15], la apariţia unor slujbaşi dar şi a unor înalţi prelaţi provenind din neamuri preoţeşti de ţară : cazul Crăsnarilor, ctitorii bisericii cu remarcabile portrete de la Groşerea, cazul Magherilor ctitori la Bârzei pe Gilort, cazul bucovineanului Gherasim Clipa, cultivatul episcop iluminist de Roman, apropiat de «farmasonie», comanditar, la un moment dat, al pictorului Eustatie Altini [16].

Aceşti «oameni noi» ai secolului al XVIII-lea şi ai anilor de după 1800 recurg la moda orientală sau occidentală pentru costum, pentru interioare — este cazul vătafului de plai vîlcean Ioan Popescu zis Urşanu —, pentru unele imagini din biserici pe care le-au supravegheat în chip direct precum amintitul ierarh moldovean. Unii, în demersul lor ctitoricesc, îşi asociază membri ai păturii sociale din care proveneau, chiar dacă prin modalităţile reprezentării figurative sau chiar prin texte era marcată acea diferenţiere de rang ce se schiţa în sînul aceluiaşi grup care rămînea, socialmente, de esenţă populară : vătafi de plai cu cupeţi sau cu moşneni înalţă într-a doua parte a secolului al XVIII-lea bisericile de la Pietroşiţa în Dîmboviţa (1765—1767) şi de la Calvini în Buzău (1775) [17] ; la Urşani, în 1800, *«s-au mai îndemnat de au mai ajutat»* pe vătaful Ioan Urşanu un şir lung de locuitori ai satului amintiţi, după obiceiul ţărănesc, doar cu prenumele, atît în pisanie şi în pomelnic, cît şi în impresionantul tablou ctitoricesc din pronaos cu aproape 40 de personaje isocefal şi stereotip înfăţişate, preoţi, diaconi, săteni în costume ale locului, ultimii 10 dintre ei avînd un epigraf comun şi semnificativ : *«Aceşte ce să numesc prisoase au ajutorat cine cu ce au putut ; mai mult cu alergătura»* [18]. Erau, aceşti locuitori ai satelor — *«toată gloata»*, după numele ce li se dădea în 1814 la ridicarea bisericii gorjene din Schela Horezu —, amintiţi în inscripţii şi redaţi în pictura murală, din categoria celor care în 1801, la Izvoare în Prahova erau menţionaţi într-o scrisoare a unui săteanc către «megiaşi», ca posibili ajutători *«măcar cu mîncarea meşterilor»* [19] ce urmau a zidi lăcaşul, avînd chiar privilegiul de a-şi vedea efigia pictată pe ziduri, ca în 1758—1759, la Gura Văii în Argeş unde, alături de ctitorul în costum boieresc, faimosul Radu zugravul avea să aşeze pe Ana — soţia lui moş Ion meşterul şi gazda zugravilor, în costum popular şi înaintea unei mese ţărăneşti [20] —, ca în 1812 la biserica Sf. Nicolae din Tîrgu Jiu unde e înfăţişat

[14] M.A. Musicescu, *Autour des notions de tradition, d'innovation et de Renaissance dans la peinture du Sud-Est européen aux XV-e—XIX-e siècles*, în *Revue des Études Sud-Est Européennes*, 1, 1976, p. 75.

[15] R. Creţeanu, S. Creţeanu, *Culele din România*, Bucureşti, 1969.

[16] R. Niculescu, *Eustatie Altini*, în „SCIA", 1, 1965, p. 43, p. 45. Este vorba, evident, de o pătură de preoţi iubitori de carte ai căror descendenţi ajung să studieze în şcoli din ţară şi din străinătate, altceva decît acei «popi-ţărani modeşti şi ignoranţi, săraci pînă într-atît că făceau boierescul şi slujeau în opinci» despre care vorbea şi scria Nicolae Iorga (*Cultura română supt fanarioţi*, Bucureşti, 1898, p. 38) şi a căror lipsă de carte era combătută de unii domni fanarioţi.

[17] N. Iorga, *Trei biserici de sat muntene : Pietroşiţa, Calvini şi Cremenari, în „BCMI"*, XXIV, 1931, p. 49—60.

[18] V. Brătulescu, *Biserici din Vîlcea*, în „BCMI", XXX, 1937, p. 109.

[19] N. A. Gheorghiu, *Mici ctitori ai unei biserici de stat*, în „BCMI", XXX, 1937, p. 43.

[20] T. Voinescu, *Radu zugravu*, p. 15.

«Sandu cel care a adunat bucate la zugravi», în haină de dimie și cu brîu colorat sau, cu puțin timp înainte, la Voloiacu pe valea Motrului unde, la o scară mai mică decît ctitorul, potrivit locului său social, apare *«Maria a uncheașului»* ce va fi trudit și ea, într-un fel, aici [21].

Prea puțin deosebite încă de aceste ctitorii din sate — și în nici un caz monumente țărănești, ci monumente ale unei arte medievalizante în spirit folcloric la începutul evului modern — sînt cele ale unor orășeni mărunți dar nu lipsiți de anume mijloace, care ridică, după 1750 îndeosebi, la București sau la Craiova, numeroase biserici [22]. Uneori ei se solidarizează înlăuntrul grupului lor social — la biserica bucureșteană Izvorul Tămăduirii se asociază în 1794, pentru ctitorire, un lumînărar, un abagiu, un croitor, un dulgher și un cărămidar [23] —, alteori ei duc la bun sfîrșit ctitorii inițiate de boieri, precum, din nou în capitala Țării Românești, în 1800, breasla croitorilor ce ridică definitiv biserica Flămînda începută în 1782 de un mare vornic [24].

Democratică în felul ei, chiar dacă respectuoasă de ierarhiile încă medievalizante ale acestei epoci de tranziție dar și de profunde înnoiri, «starea a treia» rurală și urbană [25] deschidea ochii asupra lumii prezente cu o infinită candoare proprie celor cu puțină carte și cu multă imaginație. Iubitori ai moralei sociale și religioase de structură foarte simplă, pe care și biserica o propaga acum într-un spirit tot mai realist și mai popular — de unde osîndirea în cunoscutele și numeroasele *Judecăți de apoi* ce se pictau, deopotrivă a celor de altă confesiune (*«tătari»* musulmani sau *«cătane»* habsburgice în Maramureș, cei *«care se turcesc»* la o biserică din Gorj, la Călugăreasa), a celor de alte obiceiuri (cei *«care beau tutun nespălat»* la Cartiu), dar mai ales a celor ce au atins, prin abuzuri, o altă stare socială, condamnați în numele preceptelor evanghelice (*«mîncătoriul de pămînt»*, *«mămularul»*, cei *«care mînîncă osteneala altuia»* în multe biserici de zid și de lemn din Oltenia și Transilvania celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea și a începutului de secol XIX) [26]; cititori sau doar ascultători de isprăvi evasi-fabuloase din istoria omenirii povestite pe gustul și la nivelul lor intelectual, în cronografe stufoase și naive de îndepărtată tradiție bizantină, adeseori ilustrate, copiate la oraș în secolul al XVIII-lea de un popa Flor sau un Constantin «săidăcariul» [27] — din care se afla cîte ceva și despre personaje vetero-testamentare dar și despre regina Cleopatra înfățișată ca amazoană, despre cutare sultan victorios dar și despre cutare basileu iconoclast *«curte și sălaș dracilor»* —, țăranii, meșteșugarii, preoții, cupeții își configurau o morală a lor în numele căreia judecau, uneori cu sarcasm dar și cu umor, pe semeni, sau se lăsau transportați, într-un registru aproape feeric al fanteziei lor, într-o lume ce părea să fie mai curînd cea a basmului popular [28] în ciuda realității ei tangibile despre care începeau a scrie și «gazeturile», cu împărați și «crai» care se mișcau și vorbeau aidoma unui mahalagiu. Aidoma, de pildă, lui Ioan, cojocar dar și dascăl la biserica Batiștei, cea ctitorită înainte de 1764 de un vătaf al măcelarilor și de alți tîrgoveți. Pentru acest bucureștean tipic din «starea a treia», din lumea cea măruntă ce începea să cîntărească pe puternicii zilei prin prisma acestei morale semi-

[21] R. Creteanu, *Cei ce au ctitorit cu munca, zugrăviți în bisericile de pe valea Motrului*, în *Monumente și muzee*, I, 1958, p. 256—257.

[22] L. Rotman, *Ctitorii de meșteșugari și negustori din București*, în *Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente istorice și de artă*, 2, 1957, p. 87—88; C. Ciulu, *Biserici craiovene ctitorite de breslași*, în *Mitropolia Olteniei*, 7—8, 1975, p. 506—519.

[23] N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, Bucuresti, 1961, p. 221.

[24] *Ibidem*, p. 207.

[25] Aidoma îi apărea lui Iorga și mica boierime olteană a veacului: «O democrație activă-i deosebește, cu boieri mulți și mici cari se simțeau una cu țeranii» (*Regionalism oltean*, în *Arhivele Olteniei*, 1, 1922, p. 8).

[26] Pentru aceasta T. Voinescu, *Elemente locale...*, passim; I. Cristache-Panait, *Pictura monumentelor de lemn din Transilvania: problematica socială*, în *Noi cercetări în domeniul istoriei artei românești*, București, 1983, p. 73—79.

[27] P. Cernovodeanu, *Chronographes roumains enluminés*, în *Synthesis*, III, 1976, p. 75—92.

[28] Istoria lui Dionisie Eclesiarhul, de pildă, este «mulată pe tiparul basmului», remarcă judicios M. Muthu, *Dionisie Eclesiarhul sau fanariotismul între istorie și adevăr*, în *La marginea geometriei*, Cluj-Napoca, 1979, p. 104. Pentru personalitatea acestui «cronicar», autor de «hronic rural» și artist de extracție populară, cu creație «rustică și neconvențională» vezi, mai recent, excelenta monografie a lui R. Constantinescu, *Dionisie din Pietrari, miniaturist și caligraf*, **București, 1982.**

țărănești, semi-burgheze, fiu de cojocar și ginere de șalvaragiu ce-și notează conștiincios impresiile despre evenimentele din mahalaua, din tîrgul, din țara și de pe continentul unde viețuia în ultimele decenii ale domniilor fanariote, a-și așeza chipul într-un manuscris ce nu era de circulație publică, alături de cel al lui Vodă Ghica și de cel al mitropolitului Dionisie Lupu[29] era un lucru absolut firesc, după cum firești deveniseră — de data aceasta aparținînd domeniului obștesc — teoriile de personaje în straie orășenești sau țărănești, ctitori și ajutori la ctitorire, a căror modestă origine era indicată și de inscripțiile ce le întovărășeau chipurile, dar al căror loc în lăcaș era, prin efigii, cel ocupat altădată de voievozi și de mari dregători.

Era, acesta, un tip de concepție democratică pentru care mai ales mentalitatea olteană și munteană stă mărturie, tradusă în imagini și texte deopotrivă. Pentru popa Ilie de la mănăstirea Butoiul, pentru Dionisie Eclesiarhul — acest precursor al lui Conu Leonida, după știuta și atît de adevărata observație călinesciană[30] — sau pentru abia amintitul Ioan Dobrescu, Napoleon de pildă, erou al zilei, era convertit într-un fel de voinic, isteț pentru că *«fecior de neam greco-romeos»*[31] ce a ajuns chiar să facă *«socru pă Franțescus împăratul nemțesc, dîndu-și pre fie-sa nevastă să-i fie lui Bunăparte»*[32], înainte ca să ajungă să răpună *«muscalii pă franțuzi ca pă porci»*, căutîndu-i *«cum cată ogarul epurile»* și înainte de momentul în care *«pre soția sa, împărăteasa, fata neamțului, o au luoat tată-său îndărăt, cu un cocon al ei, și să află la scaunul tată-său în Beci»*[33]; uneori același personaj de poveste putea fi asemuit direct crailor vestiți dintr-o carte populară, așa cum îi apărea popii Nicolae din Beiușul Ardealului ce va fi avut și citit pe îndelete *Alixăndria*, Bonaparte fiind cel *«carile asăminea era lui Darie și Poriu cu mîndrie și cu semeție»*[34].

Capacitatea rapidă, spontană, sintetică de creionare a Corsicanului și a evenimentelor de el tumultuos stîrnite venea dintr-o perspectivă îndepărtată, desigur, naivă la extrem, dar nu mai puțin modernă prin aceea că nu era grevată de nici un fel de complex. Iar această lipsă de complexe, acest democratism născînd al mahalalei, ca o prelungire a satului, aparținînd tot mentalității folclorice răzbate — ca și din portretele ctitoricești de negustori și meșteșugari ce înlocuiau pe cele domnești de altă dată — în texte care alătură ingenuu evenimentele istorice ale țării cu cele ale unei simple familii românești: *«La 1810 s-a născut fiica mea Dumitrana, iar la 1812 venit-au domn trimiș de sultan Ioan vodă Caragea, carele fusese dragoman»*, scrie popa Ilie dela Butoiul[35] — cel care nu se sfia să amintească despre sine că era *«român de la coada vacii»*[36] —, în timp ce Ioan Dobrescu, mai solemn, mai informat și mai locvace nota cu orgoliu aproape princiar, cu genealogică și cronologică grijă: *«1811, fevruarie 12, m-am căsătorit eu Ioan țercovnec sin Dobre cojocarul ot mahalaoua Bateștii și am luoat întru soție pă Evdochiia, fata dumnealui jupîn Drăghici șalvaragiu ot tam, în zilele armii rosești, fiind vistier mare Varlaam, ce s-au dus înlăuntru cu muscalii, iar mitropolit kir Ignatie, ce venise dela Rosiia după Gavriil exarhul, iar peste oștile rosești glavne comandiș marele Kamențki al doilea. Și nunta»* — adaugă meșteșugarul-cronicar cu o gravitate ce ne interzice aproape zîmbetul — *«o am făcut în duminica lăsatului secului de brînză»*[37].

Toate aceste amănunte ne sînt date și pentru că oamenii aceștia simpli care se zugrăvesc în biserici sau care iau condeiul pentru a-și ține cîte un «jurnal» sui-generis iubesc povestea, povestea abundent presărată cu reflecții morale, vorbirea directă de esență folclorică. La un nivel cultural la care domina de veacuri oralitatea convertită în narațiune, gustul acesta pentru istorisire (*«să*

[29] I. Corfus, *Cronica meșteșugarului Ioan Dobrescu (1802—1830)*, în *Studii și articole de istorie*, VIII, 1966, p. 312.
[30] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a revăzută și adăugită, București, 1982, p. 32.
[31] *Cronograful Țerei Rumânești scris de Dionisie Eclisiarhul*, ed. C.S. Nicolăescu-Plopșor, Craiova-Rîmnicu Vîlcea, 1934, p. 145—146.
[32] I. Corfus, *op. cit.*, p. 324.
[33] *Ibidem*, p. 335, p. 345.
[34] Apud N. Iorga, *Istoria țerii prin cei mici*, în *Revista istorică*, 1—3, 1921, p. 57.
[35] V. Andronescu, *Un fragment de cronică*, în *Contribuțiuni istorice*, I, Constanța, 1901, p. 9.
[36] *Ibidem*, p. 15.
[37] I. Corfus, *op. cit.*, p. 336.

vă povestesc», «să povestim cevașilea», «să mai povestim cîte cevașilea, dar să nu vă supărați», apar adesea în cutare cronică populară a timpului [38]) se completa cu grija pentru precizarea — ca și în costumul pictat al unui ctitor — a amănuntului, a amănuntului temporal de data aceasta, ținînd de durata cea mai scurtă, în texte mai întinse sau mai ales în abrupte însemnări pe cărți ce reținamintirea unor întîmplări neobișnuite, dramatice chiar (cutremure, furtuni, inundații, incendii, invazii armate) ce-au avut loc *«de cu seara», «cînd fu pă la prînzucior»* [39], *«într-o noapte luni noaptea spre marți la miezul nopții»* [40], *«Am grossen Sonntag in der Nacht»* (spre a aduce și o mărturie, din 1731, pentru similara mentalitate folclorică din mediile săsești).

Se adăuga, în același orizont de cultură al secolului al XVIII-lea, gustul folclorizant și medievalizant pentru cronicile rimate, în vers popular scurt, trohaic, din Țara Românească, Moldova și Transilvania, istorisind, adesea sub pana unor tîrgoveți, mai ales întîmplări al căror tragism putea fi plin de tîlc — morți sîngeroase de domni fanarioți precum Grigore al III-lea Ghica sau Constantin Hangerli, ale unor dregători precum grecul Stavarache sau românii Cuza și Bogdan [42] (într-o vreme în care, nu întîmplător, imaginea plastică a Morții începea să preocupe pe zugravi ce o așterneau pe ziduri de biserici, înainte și după 1800, ca un cavaler medieval sau ca un călăreț năpraznic, la Titești în Loviștea sau la Fărtățești-Dozești în Vîlcea [43]) ; gustul pentru versificație, el însuși, vădit pînă și în cutare lungă inscripție zugrăvită în 1810 la Furnicoși în Muscel de un ctitor ridicat de jos [44] ; gustul pentru povestirea apocrifă (de pildă, *Lupta arhanghelului Mihail cu Satanail* pictată la Cremenari [45]), pentru corolarul oricărei povestiri folclorice care este retorismul popular sau vorbirea directă — ce deosebește adesea, cum remarca Cartojan, un text popular de unul cult contemporan [46] — de tipul : *«O, vai de dînsul cum l-au omorît și ce fel de moarte au murit săracul...», «Oh, oh, marii ciudă făcu sfîntul Dumnăzău»* în exclamația autorului anonim al unei însemnări pe un manuscris cu referiri la evenimentele ieșene din toamna lui 1777 de la Beilic [47], *«Aha ! Bine-mi aduci»* în rostirea pictată a Satanei în biserica de lemn din 1789 de la Brezoiu-Vîlcea [48], *«Oh, moarte, grăbește să mă iei...»* la începutul unui dialog de pildă esopică, într-o pictură mai tîrzie de la Zăvoieni, tot în Vîlcea [49], sau acel, ironic-familiar, *«Aferim, Dumitrăchiță...»* în adresarea pitarului Hristache către faimosul favorit mavroghenesc, Turnavitu [50].

Era însă, oare, această lume ce se primenea social și care începea să-și aibă propriul glas în civilizația noastră, și una a înnoirilor mentale și sensibile, întoarsă cu privirile spre viitor ? Sigur nu. S-a remarcat deja, mai demult, că între această cultură populară și aceea avansată, iluministă, a *finalului* de secol XVIII și începutului de secol XIX, existau firești incompatibilități structurale, cea din urmă fiind profund atașată noilor valori de civilizație ale unui prezent din ce în ce mai burghez, literaturii și artei noi — îndeobște de origine apuseană,

[38] *Ibidem*, p. 327, p. 328, p. 332.
[39] *Ibidem*, p. 321.
[40] Însemnare din 1788 (*Biblioteca județeană Brașov. Tipărituri românești /1539—1750/ existente la Brașov. Catalog.* Brașov. 1980, p. 43—44).
[41] *Ibdem*, p. 68.
[42] *Cronici și povestiri românești versificate (sec. XVII—XVIII)*, ed. D. Simonescu. București, 1967. p. 91—102, p. 165—220, p. 303—328. Pentru G. Călinescu asemenea texte erau «formal o adevărată producție mahalagească» *Istoria literaturii române....* p. 50).
[43] T. Voinescu, *Contribuții la o istorie...*, p. 315, fig. 26, p. 318 ; *Istoria artelor plastice...*, p. 72, fig. 69.
[44] V. N. Drăghiceanu, *Citeva monumente din Muntenia*, în „BCMI", XXIV, 1931 p. 132—133.
[45] T. Voinescu, *op. cit.*, p. 312, fig. 23, p. 316.
[46] *Cărțile populare în literatura românească*, II, București, 1938, p. 387—388.
[47] Este vorba de manuscrisul românesc nr. 298 al Bibliotecii Academiei : I. Bianu, *Biblioteca Academiei Române. Catalogul manuscriptelor românești*, I, București, 1897, p. 646—647.
[48] „BCMI", XXVI—XXVIII, 1933—1935, p. 43.
[49] M. Golescu, *O fabulă a lui Esop...*, p. 73.
[50] Folosind această formulare a unui cunoscut articol al lui Al. Elian (*Revista istorică*, 10—12 1935, p. 337—372) trimit la *Cronici și povestiri românești...*, p. 278.

barocă tîrzie şi neo-clasică atunci cînd nu era deja preromantică —, cea dintîi rămînînd adînc tradiţionalistă atunci cînd nu devenea de-a dreptul retrogradă în numele unei inerţii de care această «stare a treia» nu avea să se elibereze înainte de-a doua parte a veacului trecut.

Un medievalism întîrziat străbătea cronicile populare muntene din jurul lui 1800, cu o undă de misticism şi de apăsătoare superstiţie în care «semnele» — cutremure, eclipse, epidemii — erau jaloane capitale în curgerea evenimentelor, constituind un tip de folclor religios din categoria acelor «crezătorii» pe care le combăteau cărturarii Şcolii Ardelene, un Budai-Deleanu, de exemplu [51].

În acelaşi timp, dogmatismul conservator, retardatar, al înaltului cler răsăritean opus tuturor mutaţiilor din cugetarea europeană îşi găsea un aliat preţios tocmai în această lume rurală şi urbană, populară ; semnificativ, înainte ca în 1816 să apară în tălmăcire românească *«Apologia»* Patriarhiei din Stambul împotriva voltairienilor [52] — şi întîlnindu-se în gînduri cu călugărul Vitalie de la Neamţ care ştia de *«ucenicii răi a lui Voltir»* [53] —, ţîrcovnicul Ioan sin Dobre nota, în Bucureştii anului 1814, sila sa pentru liber-cugetătorul de la Ferney *«acela, urîtul lui Dumnezeu, pre carele îl avea păginii, ca pre un Dumnezeu»* [54], într-o epocă în care pentru acelaşi personaj de gust şi mentalitate populară teatrul lui Ralù Caragea era, într-o lume a «mascarlîculuî» [55], *«capiştea dumnezeirilor elineşti»* [56] frecventată doar de cei care în casa lor, în loc de icoane, aveau *«dumnezei elineşti tiposiţi»* [57] (s-ar putea adăuga de îndată că în această privinţă, în ciuda diferenţei de mentalitate şi aşezare geografică, cojocarul şi dascălul bucureştean nu se afla la depărtări uriaşe de meşteşugarii şi negustorii parizieni ai generaţiei precedente care-şi împodobeau casele, într-o proporţie considerabilă, doar cu imagerie religioasă, aşa cum rezultă dintr-o anchetă strînsă, efectuată asupra acestui subiect, pentru perioada 1726—1759 [58]).

Pentru ochii şi gustul tîrgoveţilor, al ţăranilor înstăriţi deveniţi ctitori, imaginea vizuală comprehensibilă era vechea formă medievală, regula de ei înţeleasă era cea a convenţiei, a standardizării, a stereotipiei — aceleaşi din erminiile şi caietele de modele, «reţetare» ale veacului, regăsite în tratarea geometrizată, mereu aceeaşi şi lipsită de exuberanţă, a stîlpilor de lemn de la casele de meşteşugari şi negustori din tîrg [59], în identitatea neverosimilă a zecilor de figuri văzute din profil în pictura din 1805—1806 de la Urşani, datorită echipei de meşteri conduşi de *«Dinu zugrav ot sud Gorj»* [60], sau în convenţia reprezentării copiilor în portrete votive, suspendaţi parcă în aer, aici la Urşani sau într-o biserică a unor boiernaşi de la Olăneşti.

Nu mai puţin, ca un pandant al acestei medievalităţi întîrziate în viziunea plastică, un decorativism dus la ultimele sale consecinţe în arta noastră veche, cu atenţia particulară dată amănuntului, desenului liber şi culorilor vii, exprimă gustul folcloric al ctitorilor şi meşterilor de la Groşerea, Cartiu sau Vioreşti cu portrete rafinat coloriate, detaşate pe albul zidurilor ca într-o miniatură orientală [61], ca într-o pagină de manuscris muntean sau moldav, din *Erotocritul* ilustrat în 1787 de Petrache logofătul sau din *Alixăndria* datorată, în 1790, lui Năstase Negrule [62] sau dintr-o condică de mănăstire în care, stilizînd rustic, cu vervă ţărănească, cronicarul-miniaturist Dionisie Eclesiarhul îşi aşeza, cu fantezie debordantă, flora fantastică de o cuceritoare prospeţime [63].

În acest context folcloric medievalizant se desluşeşte, desigur, şi vastul capitol — mult explorat dar rezervînd încă surprize — al ilustrării în arta noastră din veacul al XVIII-lea a atîtor teme şi subiecte cu sens didactic şi moralizator din cărţile populare, zugrăvite în păr-

---

[51] Ov. Papadima, *Iluminismul şi clasicismul întîrziat. Opinii despre cultura populară— infuzia ei latentă în literatura epocii*, în *Temelii folclorice şi orizont european în literatura română*, Bucureşti, 1971, p. 45.

[52] *Cercetări literare*, IV, 1940, p. 116 şi urm. ; cf. Al. Duţu, *Cărţile de înţelepciune în cultura română*, Bucureşti, 1972, p. 146, nota 38.

[53] Apud *Ibidem*, p. 146—147, nota 39 ; cf. *Revista istorică română*, XV, 2, p. 223.

[54] I. Corfus, *op cit.*, p. 341.

[55] *Ibidem*, p. 374.

[56] *Ibidem*, p. 373.

[57] *Ibidem*, p. 374.

[58] A. Corvisier, *Arts et sociétés dans l'Europe du XVIII-e siècle*, Paris, 1978, p. 180.

[59] Cr. Brăcăcescu, *Elemente interesante ale arhitecturii de tîrg la vechi case bucureştene*, în *Arhitectura*, 1—2, 1980, p. 125—128.

[60] V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 99 ; R. Creţeanu, *Zugravi din judeţul Vîlcea*, în *Revista muzeelor şi monumentelor...*, 2, 1980, p. 90.

[61] M. Golescu, *Friza de călăreţi...*

[62] G. Popescu-Vîlcea, *La miniature roumaine*, Bucureşti, 1982, p. 60—69.

[63] R. Constantinescu, *op. cit.*, p. 30, p. 44.

ţile nerituale ale lăcaşurilor, la pridvoare şi pe faţade unde te întîmpină berze şi căprioare, vulpi şi cocoşi, pelicani şi Ducipali, sibile şi filosofi, scene din *Minunile Maicii Domnului* sau din *Viaţa Sf. Eustatie Placida*[64], atunci cînd ele nu pătrund în culele unor boieri de ţară precum aceea, doljană, de la Almaj, a Poienarilor unde, într-a doua jumătate a secolului, bolţile cu stucaturi erau ritmate de medalioane avînd pictate fabule ale lui Esop[65].

Dacă într-o zi, prin cercetările, pe cît posibil, conjugate ale istoricilor artei şi literaturii, ale istoricilor şi etnologilor, s-ar putea alcătui o temeinică şi atît de necesară sinteză asupra geografiei spirituale româneşti şi dacă cineva şi-ar lua osteneala realizării a ceea ce visa Călinescu să introducă în *Istoria* sa — *«mica hartă cu geografie literară»* despre care îi scria în septembrie 1940 lui Alexandru Rosetti[66] —, sigur este că argumentul textului şi cel al imaginii dintr-al XVIII-lea veac ar duce la încheieri pline de interes. Nu este rostul lor aici, cercetările de acest tip fiind, oricum, abia la început. Fără doar şi poate, însă, s-ar constata cu acest prilej, odată mai mult, disponibilitatea imaginativă şi capacitatea de fantazare a ţăranului şi tîrgoveţului din Vîlcea[67], dar şi a celor din Argeş sau Gorj ce au dus la atîtea imagini zugrăvite, inspirate din cărţi populare şi din apocrife, după cum s-ar remarca duhul pitoresc, viol şi colorat, deschiderea largă spre spaţiul balcanic, a textelor sau a arhitecturilor unor tîrgoveţi şi negustori bucureşteni sau craioveni, cu un gust împărtăşit de întreaga lume a satelor de cîmpie dunăreană, pentru care, curînd, va aduna folclor Anton Pann şi care va vedea născîndu-se personajele lui Caragiale ; s-ar putea observa, mai departe, ce caracterizează Maramureşul cu obştile sale ţărăneşti — cercetat recent, în sfera picturii votive, în lumina notelor sale deosebitoare faţă de arta aceloraşi grupuri sociale din Oltenia contemporană[68] — sau de ce Moldova păturilor populare — în ciuda aceloraşi lecturi, a aceluiaşi mod de viaţă — are un cu totul alt tip de exprimare plastică şi arhitectonică în tîrgurile şi în satele sale răzeşeşti, unde iniţiativa ţăranilor, a breslaşilor, a boiernaşilor este infinit mai palidă faţă de Ţara Românească[69], pînă în primele decenii de după 1800.

Oricum, în ceea ce va trebui să fie cîndva o istorie unitară a civilizaţiei româneşti, toate aceste faţete ale celui de-al XVIII-lea secol vor trebui limpezite, lăsîndu-ne să distingem profilul unei epoci ce şi-a avut, complementare şi divergente, orizontul iluminist şi fanariot de largă deschidere culturală şi cel folcloric, ţărănesc şi urban deopotrivă. Cu toate contradicţiile sale, cu inhibiţiile sale dar şi cu irepresibila sa noutate spirituală, impunînd o mentalitate şi o sensibilitate nouă, acesta din urmă vine tot mai mult spre epoca modernă, spre a-şi vădi, hotărîtoare, partea de zestre.

ELEMENTE ALE UNEI VIZIUNI EMINESCIENE MITOPOETICE

(I)

Roxana SORESCU

Episodul Daciei din *Memento mori* este semnificativ din două puncte de vedere : ca ilustrare a gîndirii istorice eminesciene şi ca expresie a mitului personal, a viziunii abisale a existenţei, transpusă într-un paradis de fantazie. Planul naraţiunii evenimentelor semnificative şi planul semnificaţiilor latente ale eve-

[64] Vezi notele 8,9 şi 10.
[65] R. Creţeanu, S. Creţeanu, *Op. cit.*, p. 39.
[66] *Corespondenţa lui G. Călinescu cu Al. Rosetti (1935—1951)*, Bucureşti, 1977, p. 142.
[67] R. Creţeanu, *L'influence...*, p. 103, nota 5.
[68] C. Popa, *Pictura murală românească a veacului al XVIII-lea. Confluenţe şi diferenţe, în Noi cercetări...*, p. 63—67.
[69] Exemple puţine, mai ales pentru unele ctitorii din părţile Dorohoiului şi Botoşanilor, la N. Iorga, *Inscripţii din bisericile României*, I, Bucureşti, 1905, p. 236 ; Idem, *Din tesaurul de artă botuşănean*, în „BCMI", XXXI, 1938, p. 7 şi N. Stoicescu, *Bibliografia localităţilor şi monumentelor feudale din România, II, Moldova*, Craiova, 1971, p. 424, p. 426.

nimentelor narate se interferează, evenimentele epice și sensurile lirice se întrepătrund pînă la identificare. Pentru interiorizarea mitului, pentru fuziunea dintre viziunea colectivă și viziunea profund personală, Dacia eminesciană reprezintă sinteza ultimă.

Imaginea Daciei în *Memento mori* se alcătuiește din două momente fără o legătură vizibilă între ele : primul — un moment preponderent descriptiv, o viziune a zînei Dochia (Eminescu acceptă falsa identitate etimologică Dacia = Dochia) călătorind prin ținutul fabulos a cărui regină este, al doilea — un moment preponderent epic, epopeic, al înfruntării dintre locuitorii Daciei și romanii invadatori. Dacă legătura dintre cele două tablouri nu este imediat vizibilă, la o analiză atentă ea se dovedește a revela natura profundă a gîndirii mitice și a gîndirii istorice eminesciene.

Prima parte a episodului dacic se alcătuiește dintr-o succesiune de viziuni, fără conexiune epică între ele, dar profund legate de unitatea unei concepții mitice asupra spațiului și timpului : tărîmul Daciei se confundă cu acela paradisiac, în care timpul își suspendă devenirea ciclică, încremenește într-un prezent etern și în care se poate realiza unitatea și armonia ființei cu cosmosul, unitate ce reprezintă chiar forma supremă de realizare de sine a spiritului universal încă nescindat. Viziunile dacice se constituie după regulile visului și implicit ale simbolului : prin condensare, deplasare, inversiune. Le vom analiza pe rînd, interesați de coincidența în spațiul dacic a două mari mituri : mitul personal al poetului, rezultat al acțiunii subconștientului asupra imaginarului, care aici își proiectează obîrșiile, și mitul istoric — rezultat al unei concepții, al unei conștiințe ontologice. Semnificațiile simbolurilor se vor raporta la acelea stabilite pe bază de frecvență ca «structuri antropologice ale imaginarului», vor fi deci văzute din unghiul maximei lor generalități. Nu vom întreprinde și demersul următor, de psihanalizare individualizată a lor, convinși că o astfel de acțiune ar trebui să angajeze semnificațiile abisale ale *întregii* creații eminesciene, ceea ce nu constituie scopul lucrării de față.

Tărîmul Daciei se confundă, pentru Eminescu, cu acela fabulos al basmului și implicit al mitului :

Lîngă rîuri argintoase, care mișcă-n mii de valuri
A lor glasuri înmiite, printre codri, printre dealuri,
Printre bolți săpate-n munte, lunecînd întunecos,
Acolo-s dumbrăvi de aur cu poiene constelate,
Codrii de argint ce mișcă a lor ramuri luminate
Și păduri de-aramă roșă răsunînd armonios.

Peisajul, perfect coincident cu acela din *Călin — file de poveste*, se configurează prin cîteva elemente tipice ale vizionarismului eminescian ; rîul care curge, dealul și muntele, copacii (în trei variante : dumbravă, pădure, codru des). Culorile predominante — cele metalice : argintul, aurul, arama (albul, galbenul, roșul). În tărîmul acesta alcătuit din elementele primordiale — apă, munte, copaci — își înalță palatul Dochia, palat uriaș alcătuit din «stînce sure» și avînd drept stîlpi de sprijin — «munții din piatră». O lume a esențelor se străvede din componentele peisajului : totul e nefalsificat, neprelucrat, virginal și grandios. Alături de naturalețe, prolificitatea și grandoarea, semnele abundenței marchează Edenul eminescian :

Sunt păduri de flori, căci mari-s florile ca sălci pletoase,
Tufele cele de roze sunt dumbrave-ntunecoase,
Presărate ca cu lune înfoiete ce s-aprind ;
Viorelele-s ca stele vinete de dimineață,
Ale rozelor lumine imple stînca cu roșeață,
Ale crinilor potire sunt ca urne de argint.

Teritoriul acesta mirific, care pune amprenta firescului, a măreției și a armoniei asupra a tot ce se petrece în sînu-i nu este unic, el are un dublu, așa cum un dublu are regina Daciei, Dochia : alter-egoul fecioarei este astrul nopții, paradi-

sului terestru îi corespunde un paradis celest, teritoriu de reședință al reginei nopții, luna :

Într-un loc crăpată-i bolta, cu-a ei streșin-arboroasă
Și printr-însa-n cer vezi luna trecînd albă și frumoasă,
O regină jună, blondă și cu brațe de argint,
Ce unesc încrucișate a ei mantie-nstelată
Și albastră peste pieptu-i alb, ca virgină zăpadă,
Ochii ei cei mari albaștri peste nori aruncă blînd.

Norii alcătuiesc pentru lună un peisaj similar celui terestru : flori uriașe «de aur și viole-ntunecoase», ape «ce aleg fulgerătoare», în sfîrșit «o domă», un castel identic cu acela de stînci al Dochiei :

Plin de umbra de columne ce-l înconjură-mprejur ;
Prin columnele-i mărețe trece cîte-o rază mată,
A lui cupolă boltită e cu-argint înconjurată,
Pe arcatele-i ferestre sunt perdele de azur.

Culorile dominante ale peisajului celest, dublul celui terestru : argintiu palid, albastru închis, negru. Între cele două tărîmuri, terestru și celest, este deosebirea dintre imaginea reală și imaginea reflectată : una aparține vieții, e caldă și luminoasă, cealaltă, identică, este legată de sfera morții, e rece și întunecoasă, *dar nu înspăimîntătoare, ci fascinantă.* Două lumi identice, deosebit colorate : a Dochiei și a lunii, unite între ele de oglinda care le reflectă, lumea vieții și lumea morții, printre care circulă un rîu, rîul care le separă, dar le și reflectă una în cealaltă, rîul-oglindă («Rîul este Demiurg») :

Iară fluviul care taie infinit-acea grădină
Desfășoară-n largi oglinde a lui apă cristalină,
Insulele, ce le poartă, în adîncu-i nasc și pier ;
În oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane
Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane,
Cît uitîndu-te în fluviu, pari a te uita în cer.

Caracteristica acestui Acheron, rîu de hotar dintre lumi, este reiterată de două ori cu insistență : aici se împletesc viața și moartea, realul și oglinditul, nașterea și pieirea. Oglinda desparte și unifică, în ea se anulează susul și josul, diseminarea spațială, așa cum se anulează scurgerea timpului, devenirea, opoziția fundamentală dintre a fi și a nu fi. Pentru că vremea mitică, paradisiacă eminesciană este una a coexistenței pașnice și unitare a contrariilor, implicit a spiritului în formele lui obiectivate. Amenințarea și spaima unei astfel de lumi stau în scindare, în separarea elementelor, în înstrăinarea spiritului de materializările sale. Blestemul universului va fi, ca și blestemul conștiinței umane, schizoidia.

Luna călătorește în ceruri, zîna Dochia în imperiul ei fabulos. Portretul Dochiei este același cu portretul lunii :

Albă-i ca zăpada noaptea, corpu-i nalt e mlădiet,
Aurul pletelor strecoară prin mînușele-i de ceară
Și prin haine argintoase străbat membrele-i ușoare,
Abia podul îl atinge mici picioarele-i de-omăt.

În vreme ce, suită într-o luntre trasă de lebede, Dochia, culcată pe jumătate și visătoare, coboară pe rîul de hotar dintre lumi, în fața ochilor regali defilează peisajele repede schimbătoare dar semnificative, asupra cărora domnește : rîul se ascunde întîi într-un codru umbros, prin care lumina nu mai poate străbate, se transformă apoi într-un lac luminat de soare, curge din nou printre maluri năpădite de sălcii și de stejari, de unde ies copile — fiice de împărat, care mulg în donițe albe cerboaicele venite singure să împlinească ritualul fecundității, continuă să înainteze printre maluri acoperite de păduri tot mai înalte, în care se zăresc păscînd cai albi, pînă cînd luntrea ajunge la un «munte jumă-

tate-n lume — jumătate-n infinit». În mijlocul muntelui se află o poartă pe măsura lui, prin care ies soarele cu caii lui arzători, luna «blondă și argintoasă» și zeii Daciei. Dincolo de poartă se întinde împărăția soarelui, locul unde vine acesta să se odihnească și să ospăteze împreună cu îndrăgita lui soră — luna. Lumea solară este, firește, una alcătuită exclusiv din lumină, lume ce nu cunoaște umbra și ascunzișul :

Într-o lume fără umbră e a soarelui cetate,
Totul e lumină clară, radioasă voluptate,
Florile stau ca topite, rîurile limpezi sunt ;

Abia într-o vale umbroasă se află și mănăstirea albă a lunei, înconjurată de crengi de iederă și de viță de vie uriașă :

Caii lunei albi ca neaua storc cu gura must din struguri
Și la vinul ce-i îmbată pasc mirositorii ruguri
Și în sara cea eternă veseli nechezînd ei fug.

Mănăstirea lunei e împodobită pe ziduri și pe tavan cu «mii oglinde» în care se reflectă frumusețea blondă a stăpînei.

Și-n odăile înalte din frumoasa monastire
Sunt pe muri tablouri mîndre, nimerită zugrăvire
Ale miturilor dace, a credinței din bătrîni.

Semnificațiile tărîmului dacic la nivelul conștiinței discursive sînt dezvăluite chiar de poet :

Ăsta-i raiul Daciei vechi,-a zeilor Împărăție :
Într-un loc e zi eternă — sara-n altu-n vecinicie,
Iar în altul, zori eterne cu-aer răcoros de mai ;
Sufletele mari viteze ale-eroilor Daciei
După moarte vin în șiruri luminoase [ce învie] —
Vin prin poarta răsăririi care-i poarta de la rai.

E limpede că viziunea paradisului creștin este proiectată în timpul *etern* și *încremenit* care este pentru Eminescu orice timp mitic. Lumea fericită a esențelor este una a non-trecerii, a eternității. Neliniștile omului istoric, scindat, dedublat, sînt anulate într-un eden al luminii atotcuprinzătoare. Strămoșii dacici sînt privilegiații care se bucură de accesul la acest paradis. Fericirea absolută se unește, în cugetul poetului, cu exemplaritatea comportării eroilor naționali. Soarele, luna, zeii și «sufletele viteze ale eroilor Daciei» se bucură din perspectiva cosmică a absolutului, de același regim : eterna dăinuire în lumea esențelor.

Este interesant însă să confruntăm semnificațiile conștient exprimate cu cele inconștiente, arhetipale, ce se exprimă și ele la fel de limpede în episodul Daciei. Două motive domină tărîmul paradisiac : motivul dublului (mai corect : al dedublării) și motivul călătoriei, al călătoriei pe apă, într-o luntre. Apa reprezintă pentru imaginarul subconștient principiul feminin, legat deopotrivă de geneză, de trecere (curgerea apei se echivalează în subconștient întotdeauna cu scurgerea timpului : același ritm al undelor și al secundelor, aceeași ireversibilitate) și, prin trecere, de moarte. Conotațiile subconștiente ale apei : ritm, durată, trecere, moarte apar în aproape toate textele eminesciene, *exempli gratia* :

Mai am un singur dor :
În liniștea sării
Să mă lăsați să mor
La marginea mării [...]

Pe cînd cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una
Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad.

(Mai am un singur dor)

sau :

Iar dacă împreună va fi ca să murim,
Să nu ne ducă-n triste ziduri de ţintirim,
Mormîntul să ni-l sape la margine de rîu,
Ne pună-n încăperea aceluiaşi sicriu ;
De-a pururea aproape vei fi de sînul meu...
Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu.

(O, mamă...)

În apa arhetipală se reunifică geneza şi moartea individuală, ea reprezintă, în lumea elementelor, ceea ce reprezintă raiul în lumea proiecţiilor spaţiale : locul de anulare a contradicţiilor, a opoziţiilor. De aceea rîul pe care călătoreşte regina e situat la hotarul dintre lumi (dintre lumea existenţei şi lumea morţii), de aceea în el apar şi dispar lumile—insule. Luntrea a fost întotdeauna, ca şi casa, simbolul matricei ocrotitoare, spaţiu al siguranţei izolat într-un spaţiu al incertitudinilor : călătoria în luntre pe o apă situată la hotarul dintre fiinţă şi nefiinţă este o *iniţiere ocrotită, necrispată, fără temeri şi fără angoase într-o lume care nu cunoaşte opoziţiile, contrariile, care e o lume totodată a vieţii şi a morţii.* Trăsătura definitorie a paradisului eminescian este anularea oricărei tendinţe schizoide, concilierea contrariilor. Opusul paradisului nu este infernul, ci lumea reală care instaurează, sub dominaţia morţii, a trecerii, scindarea spiritului, posibilitatea de autocontemplare înstrăinată, autoscopia :

Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi ţin la el urechea şi rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine ?... Parc-am murit de mult.

(Melancolie)

Celebra rugăciune a poetului, condiţie a morţii ca supremă linişte, va fi recîştigarea unităţii spirituale :

Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie redă-mă !

(Odă)

Una dintre manifestările schizoidale tipice este antiteza, scindare şi opunere concomitentă. Antiteza care avea să organizeze gîndirea eminesciană în aproape toate marile poeme : *Împărat şi proletar, Scrisorile* (în special *Scrisoarea I* şi *Scrisoarea III), Glossa* etc. Lumea abisală eminesciană este dominată de o unică spaimă, spaima de scindare, de pierdere a legăturii dintre părţi, de opoziţie dintre aparenţă şi esenţă, într-un cuvînt spaima de schizofrenie şi, imediat, de tendinţa de a converti spaima în plăcere, tendinţă caracteristică instinctului de conservare. Iar plăcerea echivalează cu anularea opoziţiilor de orice natură : spaţială — între sus şi jos, între departe şi aproape ; temporală — între trecere şi eternitate ; psihică — între diversele ipostaze ale spiritului unic, între dublurile sale (Dochia echivalentă cu Luna). Raiul este locul în care se realizează concret şi definitiv anularea opoziţiilor, în care antiteza (trecut/prezent, bogat/sărac, acţiune/ataraxie, aparenţă/esenţă) nu mai poate funcţiona la nici un nivel al conştiinţei care se autocontemplă. Călătoria pe rîu în jos, călătoria pe apă înseamnă în imaginaţia mitică a tuturor popoarelor o iniţiere (înaintare) în moarte dar şi o întoarcere la leagănul matern, la apele amniotice primordiale. De altfel nu numai peisajul lunar poartă semnificaţiile (coloristice) ale morţii, ci şi peisajul terestru : pădurea a fost întotdeauna, ca şi luntrea, ca şi casa, un «centru de intimitate», o prefigurare a stării prenatale, de ocrotire, dar şi de non-existenţă. Ca şi palatul, ca şi doma, ca şi grota, pădurea reprezintă o matrice : a ne-născutului. Pădurea în care nu pătrunde nici o rază de lumină accentuează întunericul cald al non-existenţei, călătoria Dochiei începe dintr-un simbol matriceal (palatul) şi se continuă printr-un simbol matriceal (pădurea). Călătoria este o iniţiere în moarte, dar într-o moarte fericită, benefică, bucurîndu-se de siguranţa şi ocrotirea sînului matern. Conotaţiile (şi, le vom vedea şi pe cele erotice) simbolurilor funerare converg *toate* spre acelaşi sens : moartea ca fericire, ca realizare plenară a fiinţei nescindate, ca expresie a stării paradisiace dinainte de căderea în lume şi în istorie.

Apa ca hotar și apa ca oglindă sînt simboluri recurente ale imaginarului eminescian : tînăra fată aruncînd flori în apă se contemplă și realizează unitatea indestructibilă a personalității sale. Narcisismul reprezintă anularea dedublării, condiția fericirii paradisiace. Apa ca oglindă apare în episodul Daciei de mai multe ori : o dată ca rîu de hotar între lumea celestă și cea terestră, altă dată numai ca pretext al exprimării mulțumirii de sine a ființei care autocontemplîndu-se își realizează unitatea :

Acolo sunt lacuri limpezi, rumene în a lor fire,
De-a grădinilor de roze tăinuită oglindire,
Și din curtea argintie zorile rîzînde ies ;
Haine verzi și transparente coprind membrele rozalbe
Și în lac ele aruncă roze cu mînuțe albe,
Netezind a lor sprincene, dînd din frunte părul des.

Non-conștiență, unitate, frumusețe armonioasă — condițiile ființei paradisiace sînt întrunite de tînăra fată aruncînd flori în lac (cf. și *Crăiasa din povești).*

Motivul dublului în episodul dacic se exprimă în varianta lui cea mai legată de Eros : ca motiv al dublului feminin, al unității regalitate (regina Dochia) / lună (regina nopții). Constelație de sensuri foarte frecventă (dacă nu cea mai frecventă) în poezia eminesciană : «Lună, tu, regină a nopții...» Identitatea fizică dintre lună și Dochia se suprapune perfect idealului feminin reiterat în majoritatea poemelor eminesciene : făptură albă, imaculată, blondă, marmoreană, cu membrele reci, învesmîntată în culori întunecate, care să-i sublinieze prin contrast (veșnica nevoie eminesciană de antiteză) paloarea. Femeia eminesciană reprezintă simbolul izomorf a două serii de semnificații : Eros și Thanatos, voluptate și moarte. Izomorfismul acesta, al iubirii cu stingerea, cu dispariția este de asemenea excepțional de frecvent în poezia eminesciană. El apare în trei forme principale de realizare : ca motiv al iubitei moarte *(Mortua est),* ca motiv al iubirii cu o moartă (etapă de trecere spre cel de al treilea stadiu, în *Strigoii)* și ca motiv al iubirii cu Moartea *(Luceafărul, Feciorul de împărat fără de stea, Împărat și proletar),* al dragostei dintre o ființă ce tinde spre inițiere și îngerul morții. Femeia-înger devine în toate poemele fundamentale ale lui Eminescu femeia-înger al morții :

Dar e un înger palid cu lungi aripi și negre,
În aste firi măreție în veci e-namorat.
Păcat numai c-amoru-i stinge sisteme-ntegre,
Întorsu lui omoară p-oricine l-a-ascultat,
Seducător trimite plăcerile alegre
Și de asculți cîntarea-i geniu-ți e sfărîmat.
Acelor trecătoare în mîna lui e soarte,
Frumosu-i ca nealții și numele-i e : Moarte !

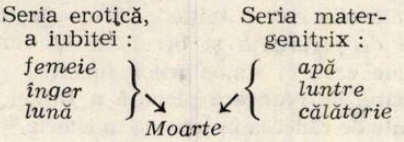
(Feciorul de împărat fără de stea)

sau :

Atunci vă veți întoarce la vremile-aurite,
Ce mitele albastre ni le șoptesc ades,
Plăcerile egale, egal vor fi-mpărțite,
Chiar moartea cînd va stinge lampa vieții finite
Vi s-a părè un înger cu părul blond și des.

(Împărat și proletar)

Constelația de motive : femeie-înger-lună este reunită de izomorfismul morții și, prin el, se suprapune celeilalte constelații de motive întemeiate pe același izomorfism : apă—călătorie. Cele două serii trimit însă la un arhetip feminin diferit : cea dintîi — la arhetipul erotic, cea de a doua — la arhetipul matern. Altfel spus, arhetipurile feminine se reunesc în subconștientul eminescian în reprezentarea unei morți fericite, voluptuoase. Schematic lucrurile se pot reprezenta astfel :



Constelația simbolurilor izomorfe se poate recunoaște fără nici o modificare și în *O, mamă...*, de exemplu.

Frica de scurgerea timpului se sublimează în ideea de stagnare a timpului mitic, egal cu sine însuși, etern ; frica de realizarea instinctului erotic se sublimează prin împingerea idealului spre o formă și un spațiu al non-existenței, al morții.

«ȘUN» ȘI SENSUL CLASICISMULUI CĂLINESCIAN

Corina POPESCU

Aproape unanimă în a-i recunoaște lui G. Călinescu vocația teatralității, critica noastră contemporană a rezistat totuși vreme îndelungată seducției pe care o exercită opera sa de dramaturg. Dacă reticența în fața «piesetelor» este pînă la un punct justificabilă — deși credem că privirii atente i se descoperă și aici un strat subiacent de efervescență ideatică și o coerență ce apropie aceste compoziții de valoarea versurilor călinesciene — tratarea suficientă și grăbită a dramei Șun sau Calea neturburată *lasă în umbră o operă cu adevărat reprezentativă pentru spiritul călinescian.*

Autorul însuși a avut în anumite momente certitudinea că vaga ostilitate cu care îi este întîmpinată piesa provine din nepătrunderea sensurilor adînci ale acestei construcții dramatice. O scrisoare din 1945 către T. Vianu (publicată în Gazeta literară *din 17 martie 1966) vorbește despre dorința sa acută de a o vedea reprezentată, ca și despre faptul, nu lipsit de importanță, că scrierea tipărită în timpul războiului cu subtitlul necorespunzător «mit mongol» fusese gîndită de G. Călinescu în vederea reprezentării într-un spațiu scenic :* «...Am ajuns la încheierea că nu cunoști *Șun*. Aceasta este o piesă de teatru, pe care (neputînd-o atunci reprezenta) am tipărit-o, scoțînd indicațiile teatrale. Unii au crezut că e un fel de polemică, dar am explicat într-un articol sensul cu totul nesubiectiv al piesei. Între alții a scris despre ea un articol Arghezi. Materia semifabuloasă nu-i de invenție personală, ci e integral documentată, aparținînd mitologiei și preistoriei chineze. Numele personagiilor, faptele în generalitatea lor atestate, anume circonvoluțiuni verbale („baroc" dar baroc chinez) sînt traduse din textele sacre, în scopul de a realiza atmosfera de hieratism paremiologic (ușor comic). Piesa are un aspect feeric, este computată cu ceasornicul ; are acte cu căderi meditate. Nimeni nu-i în drept a se judeca singur. Un lucru e sigur : nu-i formal vorbind o catastrofă și în starea de azi a teatrului nostru merit o experiență (nu la Studio) pentru ca să văd lucrurile spațial...».

Un comentariu complex pe marginea lui Șun *publicase Călinescu și în primăvara anului 1944, răspunzînd în paginile revistei* Vremea *articolului — inoportun în contextul actualității social-politice a momentului — scris de un tînăr discipol entuziast care vedea în* Șun «un mesagiu mult mai sibilin decît pare» *și considera că unul din meritele principale ale dramei ar fi acela de a fi dat o formulare* «memorabilă» *problematicii omului de geniu, întrucît eroul n-ar fi decît* «proiecția idealizată» *a aspirațiilor autorului, alter-ego și* «replică românească pe teren fabulos la baudelairiana Bénédiction». *Respingînd o asemenea interpretare, G. Călinescu atrage atenția că* «privită astfel, fabula apare bizară și de o criptografie încurcată și mai cu seamă săracă și banală în intenții« *și se apără de acuzația de a fi scris un basm în scopuri înalt polemice, reamintind deopotrivă sursele mitologice chineze și propriul său ideal de clasicitate, ce nu i-ar fi îngăduit o operă «*ieșită dintr-o alterare a firii». *La originea dramei stă — susținea cu acel prilej Călinescu — fascinația pe care a exercitat-o asupra-i* «aerul kantian» *al confucianismului, principiul potrivit căruia binele nu există, dar trebuie presupus ; trebuie jucată ceremonia binelui pentru a păstra armonia lumii. Atare filozofie face posibilă imaginarea unui prinț „anti-machiavelic" :* «Ca prinț, Șun n-are decît o misiune formală, aceea de a simboliza virtutea, iar această virtute

e o conștiință a necesității ordinei în univers» — *indica autorul.*

Oricît de circumspecți am privi-o o atare expunere de intenții ne îndreaptă spre cercetarea substratului filozofic datorită căruia aparențele de feerie ale piesei capătă o greutate nebănuită.

Subiectul utilizat de Călinescu aparține istoriei tradiționale a Chinei, istorie care începe sub regimul fabulosului, cu vîrsta celor cinci Suverani — număr mistic, corespunzînd celor cinci virtuți elementare. Relatarea evenimentelor acestor domnii are în literatura Chinei arhaice un pronunțat caracter mitic; orînduirea apelor ridicate, a pădurilor și a hotarelor prin opera acestor suverani și a miniștrilor investiți de ei ne trimite la mitul amenajării lumii și la ierarhizarea mistică a virtuților. Corespunzînd unei necesare rigori a universului, investițiile, acțiunile concrete sînt opera miniștrilor — posesori ai unor virtuți de esență telurică — dar nu se pot înfăptui decît sub ocîrmuirea suveranului — investit cu virtutea abstractă a cerului și cu putința dăinuirii în spațiu și timp. Nu este lipsit de importanță faptul că în concepția tradițională chineză ideea de suveran se suprapune realizării principiului perfecțiunii (jen). *Cercetînd legendele și miturile Chinei, M. Granet, unul dintre cei mai mari sinologi ai secolului nostru, ajungea la concluzia:* «Un souverain est un sage qui, possédant une vertu plus humaine à la fois et plus abstraite que la vertu propre aux héros, civilise le monde par l'effet direct de son efficace et règne, d'accord avec le Ciel, pour le bonheur du peuple. Il est, essentiellement, l'auteur d'un calendier exact et bien-faisant. Ses ministres agissent, inspirés par sa Vertu. Quant à lui, il règne sans penser à gouverner. Il s'emploie à créer ou plutôt à secréter l'ordre. Cet ordre est, avant tout, moral mais il embrasse toutes choses. L'époque des Souverains est l'âge des mérites civiques, l'ère de l'humanité parfaite» (La civilisation chinoise, *Paris, 1929, p. 14).*

Cartea istoriei (Chou-King) *atribuită lui Confucius, și pe care G. Călinescu afirmă a o fi folosit ca izvor, nu menționează decît pe ultimii doi dintre acești suverani legendari: Yao și Șun. Yao este cel care va inaugura principiul transmiterii puterii pe altă linie decît cea a descendenței paterne. Antropologic, mitul trimite la tradiția chineză a transmiterii responsabilității de* pater familiae *pe linie agnatică, de la bunic la nepot. Din perspectivă modernă, interesul stă în investirea cu putere a unui personaj cu merite proprii, care a făcut în prealabil dovada capacităților sale. Yao îi încredințează lui Șun mai întîi funcția de ministru, apoi pe cele două fiice ale sale — simbol al universului domestic. Dovedindu-și calitățile de conducător de familie, Șun va primi ulterior în subordine pe cei nouă fii — descendența masculină a împăratului Yao — simbolul lumii exterioare zidurilor casei. La înscăunarea noului împărat, ceremonia alungării potrivnicilor îmbracă semnificația luării în posesie a lumii, lumea fiind văzută conform textelor sacre ca o incintă — patrulater.*

Datorită aparentei simplități de construcție, structura piesei a putut părea unora esențialmente epică însă, de fapt, trama propriu-zisă este alcătuită din acțiuni de factura celor din basmul popular, stereotipii a căror semnificație simbolică și caracter fantastic anulează aproape în întregime interesul de ordin epic, subordonînd evenimentele reprezentate unei esențe de ordin filozofic.

O analiză, chiar sumară, a structurii situațiilor ne relevă faptul că tragicul există în Șun sau Calea neturburată *mai degrabă la nivelul reprezentării, al ceremoniei sau al limbajului ceremonios, decît la cel al actului prim — totdeauna stilizat și convențional reprodus. De la bun început, vorbirea aforistică a personajelor trimite la o esențialitate depășind semnificațiile epice primare. Stilul ține de barocul asiatic, în care noutatea este ostentată dar nu constă din invenție ci din conjuncție.*

În drama lui G. Călinescu rolul cuvîntului este imens, iar frazele apar îndelung cizelate. La apariția piesei un critic mersese chiar pînă la a scrie: «...Cu orice risc, mărturisim credința noastră că, peste un număr de generații, școlarii români vor face probabil rezumate după acest dialog, *Șun* semnificînd pentru noi ceea ce înseamnă *Dialogurile* lui Leopardi pentru literatura italiană. Limba lui *Șun* este prețioasă însă ea încîntă tocmai pentru artificialitatea și gratuitatea ei.» *(A. Marino în* Ecoul, *29 mai 1944).*

Semnificativ este îndeosebi faptul că în universul dramei lui Călinescu, Logosul asumă și funcțiile Praxisului. De pildă, adevăratul duel între Șun și Siang este cel verbal, duelul purtat cu armele fiind doar o ceremonie lipsită de violență. Credem că tocmai în saltul de la comunicarea uniplană la cea spațială trebuie căutat caracterul prin excelență dramatic al piesei.

Tema dramei lui Călinescu este lupta cu dezordinea care amenință permanent atît universul realităților fizice, cît și universul moral al oamenilor. Sensul ei este unul ascetic și ascendent, postulînd perfecționarea treptată. La începutul actului întîi, neorînduielii din universul exterior îi corespunde sfîșierea interioară a lui Șun. Centrul lumii este — la modul simbolic — grădina palatului imperial. Centrul universului moral al lui Șun este familia, în ierarhia ei tradițională. Nefericirea eroului provine din conștiința abaterii de la canon : el nu caută rădăcini cauzale, nu e stăpînit de demonul setei de adevăr și nici de interesul pentru circumstanțial. Spirit de factură clasică, Șun are de ales între acceptarea răului și inacceptarea lui. A accepta ideea că tatăl se abate de la normă urîndu-și propriul fiu ar însemna a introduce un factor irațional în univers. Lupta lui Șun nu poate fi însă îndreptățită împotriva universului, acceptat ab initio *ca valoare supremă : sfîșierea personajului, investit cu atributele geniului dar și cu cele ale gînditorului asiatic, vine din greutatea de a rămîne fidel ordinii precare a lumii. Stă oare în puterea lui Șun să restabilească ordinea lumii sale lăuntrice tulburate de pervertirea instinctului patern al tatălui său ? El încearcă mai întîi reabilitarea tatălui, asumîndu-și o vină imaginară, care nu corespunde cu realitatea, însă este funcțională : fiul e rău, și-a nemulțumit tatăl, deci tatăl nu se abate de la canon urîndu-l. Următoarea tentativă de reconciliere a contradicțiilor este dublarea tatălui care, în zona existenței spirituale a lui Șun, va fi înlocuit de Yao. Adevărata soluție este găsită abia în final, ea constînd din substituirea integrală a ambilor tați. Devenit împărat, Șun va acționa simbolic ca prezență paternă supremă, reintronînd astfel ordinea și indispensabilul rit al venerării tatălui.*

Durata, ca și desfășurarea piesei, sînt rituale : o treptată purificare, o consolidare a principiilor prin experiență sînt rezultatul convergenței evenimentelor. Traiectoria evoluției spirituale a lui Șun merge de la venerarea principiilor la încarnarea lor. Împăratul are datoria de a sta senin și netulburat, ridicîndu-se deasupra lumii prin jertfa dimensiunilor sale umane. Sensul final este acela al acceptării în spirit clasic a ordinei și ierarhiilor universului. Drumul lui Șun de la virtutea pămîntului la virtutea cerului s-a încheiat odată cu înscăunarea sa.

Substanța de idei a piesei este pusă în dezbatere cu un mare rafinament al mijloacelor de construcție dramatică. Ca și în teatrul de factură expresionistă, în consecința unui anume dezinteres pentru psihologie, personajele sînt în primul rînd exponenți ai unor funcții. Interesant este rolul fratelui vitreg Siang — personaj care se revoltă împotriva destinului de a fi doar victimă și spectator al evenimentelor în care Șun joacă un rol central. Tragismul condiției sale constă în aceea că ura dublează infinita lui admirație pentru fratele mai mare : «Șun merită să trăiască, recunosc frățește, dar trebuie să moară neapărat» — este, în exprimarea lui Siang, paradoxul tragic pe care se bizuie construcția tragică. Funcția fratelui vitreg în economia de simboluri a piesei este de a reprezenta umanitatea comună, animată de o reprobabilă năzuință spre eros și putere, pasiuni care o îndepărtează de calea perfecționării morale. Siang se vădește a fi, tipologic, un demon, iar alianța sa cu grupul celor cinci reprezentanți ai puterilor demonice încetează de a mai fi surprinzătoare. Demonia fundamentală a personajului constă din inacceptarea autorității superioare și din dorința de a uzurpa funcția paternității totalitare. Contrar unei prime impresii, invidia și pornirea sa pătimașă nu se referă la cîmpul eroticului ci la autoritatea plurivalentă a fratelui mai mare, reprezentată de cele trei însemne : soțiile — *simbolizînd universul interior al casei,* palosul — *simbol al puterii asupra lumii exterioare și* lăuta — *instrument al instaurării principiilor de armonie a universului moral.*

Dialogul filozofic urmează o desfășurare sinuoasă și piesa este departe de a putea fi redusă la semnificații alegorice. Inițial — de pildă — cele două grupuri adverse sînt strict delimitate : bătrînii curteni conduși de San-Miao, geniul malefic, sînt apărătorii neorînduielii, partizanii întoarcerii la haosul primar, dușmanii acțiunii civilizatoare întreprinse de Șun din porunca împăratului Yao. Tinerii adepți ai lui Șun care formează grupul opus sînt cu toții virtuali miniștri, purtători ai unei misiuni de civilizare a solului. De remarcat că virtutea lor nu este preexistentă ci ia naștere datorită influxului lui Șun. În timp ce bătrînii sînt dușmanii ritualității, grupul tinerilor va regăsi sensul prim al riturilor, acela de a face din împărăția pămîntească icoana perfectei orînduiri a lumii celeste.

Pornind de la acest raport inițial de forțe, se face simțit cu încetul un joc de întrepătrunderi subtile. Ambiguitatea se

rezolvă abia în actul al V-lea, în momentul judecării vinovaților de complot. Această scenă reprezintă nu numai convenționalul deznodămînt *ci și unul din punctele cheie ale dezbaterii de idei. San-Miao recunoaște riturile dar, în spirit sofistic, le interpretează în favoarea dezordinei, propunînd o imagine răsturnată a armoniei convenționale. Poziția de pe care Șun îl va acuza și pedepsi este una de esență rațională.*

Împărat, Șun realizase obiectivarea, pierderea în anonimat : vina complotistului este de a fi adus neorînduială în calendar — împăratul confundîndu-se cu calendarul muncilor agricole, simbol al uniunii omului cu cerul. Există o ierarhizare a vinovăției, tot așa precum există una a virtuții. Cel dintîi vinovat este prințul San-Miao, posesor al unor virtuți malefice ; îi urmează sfetnicul Kuan, înzestrat cu virtuți pe care le folosește în sens malefic, opunîndu-se armoniei, și, în sfîrșit, ceilalți trei curteni, nediferențiați de fapt între ei și cu totul lipsiți de virtute.

Personajele își dăduseră întreaga măsură în marea scenă a interpretării filozofiei lui Șun, filozofie de nepătruns la lumina pasiunilor meschine. Esența filozofiei lui Șun stă în ceea ce Călinescu numea «confucianismul de aer kantian» : *nu poate fi acceptat un adevăr ce vine în contradicție cu armonia cerească.* (Șun : «Un tată care dă foc fiului său ! Am văzut cu ochii mei aceasta, deci lucrul este adevărat, însă fapta nu e în glăsuire cu legea cerească a armoniei și o respinge»). *Mai important decît adevărul brut este ritul, care slujește la păstrarea armoniei de esență divină, fiind totodată sursă a nobleței condiției umane, reprezentînd canonul iar nu aberația. Șun :* «Lumea nu poate merge fără canoane, virtutea e sufletul ei. Dacă părinții își ucid fii, iar fiii părinții, dacă frații se dușmănesc între ei, aceasta nu-i decît o întunecare trecătoare a Cerului sau o părere, fiindcă lumea ar pieri de atîta neorînduială. Împăratul se bucură cînd vede armonia în jurul lui și se mîhnește de haos, el însă crede în virtutea veșnică și o urmează nestrămutat după canoane. Căci mai presus decît oamenii stau riturile care sunt icoana înțelepciunii cerești... ...Cine stă prea mult în lumea de jos își pierde lumina. Împăratul se ridică deasupra supușilor săi pentru a contempla cerul și a făptui rosturile omenirii. Împăratul fiind icoana veșniciei nu iubește, nu urăște, nu dorește, nu lovește, el urmează riturile precum soarele merge de la răsărit la apus. El este un duh curat, întocmitor al lumii, care pășește pe calea neturburată».

Acceptînd că dramaturgul a ales lumea hieratică a Chinei tradiționale, în care vedea o Franță a Asiei, pentru a întruchipa figura geniului clasic, sentențios, virtuos și obsedat de reguli, opus prin conformism titanului insolit, geniului gotic al romantismului european, — vom înțelege că Șun *este* Luceafărul *lui Călinescu.*

TUDOR VIANU – UNIVERSUL FILOSOFIEI *

Ecaterina ȚARĂLUNGĂ

Dacă este adevărat că Vianu și-a construit sistemul estetic din nevoia de a consolida astfel un centru al armoniei, al cunoașterii de sine și al cunoașterii lumii, atunci ni se pare evident că, chiar dincolo de dorința expresă a autorului, se conturează un univers de gîndire. Iar a discuta despre existență, despre «sinele» uman, despre cunoaștere înseamnă, în ultimă instanță, a aborda chestiuni filosofice. Ele nu se concentrează într-un sistem original, ci se confruntă cu linia unor mari sisteme filosofice. Lumina lor, mai depărtată sau mai apropiată, se face adeseori simțită, atît în elaborarea unei metodologii de cunoaștere a lumii și de autocunoaștere prin intermediul unui obiect cultural, cît și a unei metodologii de cunoaștere a obiectului cultural însuși. Pentru că, în ultimă instanță, acesta ni se pare unghiul

* Din volumul *Tudor Vianu*, în curs de apariție la Editura Cartea Românească.

de incidență al lui Tudor Vianu cu filosofia : cel metodologic. Cu ajutorul filosofiei voia cercetătorul să facă din universul culturii un fel de «lentilă mărităoare» pentru citirea de sine sau a lumii. Este important de aceea să observăm, în primul rînd, ce considera Vianu că înseamnă lentila însăși, în ce fel se apropie de ea și-i studiază compoziția.

Interesul pentru obiectul cultural n-a fost singular în epocă. Dacă nu ne gîndim decît la exemplul unui Lucian Blaga și ar fi suficient să înțelegem cît de profunde sînt speranțele de regenerare spirituală pe care le prilejuiește el lumii interbelice. Acest accent cultural nu era, în fond, decît moștenirea unei structuri specifice. Maiorescu încă a impus accentul cultural al literaturii. În perioada interbelică el căpătase însă o culoare anume, care ținea de complicarea întregului peisaj social-politic. Vianu avea antene suficient de fine pentru a fi intuit situația de fapt. De acea metodologia pe care o folosește pentru cunoașterea obiectului cultural în ansamblul său este impregnată de ideea de criză. O relație cultură-societate este permanent vizibilă în subtextul părerilor lui Vianu. Dar o distincție strict teoretică, precum aceea dintre știința și filosofia culturii, care tocmai începuse să se practice la nivel european, îi lipsește. Pentru el termenii sînt echivalenți. Caracter științific nu înseamnă decît un plus de rigoare sistematică în expunerea principiilor filosofiei. Ar însemna deci, la nivel teoretic, că Vianu supune normele culturii acelora ale filosofiei. În realitate însă, impregnarea socială a obiectului cultural, de care, așa cum am remarcat și mai sus, Vianu n-a fost străin, creează un echilibru neașteptat.

Ca teorie propriu-zisă asupra culturii, izolată de orice context, Vianu n-a spus lucruri cu totul originale. Poate cel mult punerea în pagină să indice o anume opțiune. Atît în *Introducere în știința culturii*, cît și în *Filosofia culturii*, după definirea culturii, a tipurilor sale (parțială/totală ; individuală/colectivă) și a caracteristicilor principale (formală/materială), urmează discutarea bunului cultural, a actului cultural și a voinței care-l ghidează, a valorilor culturale produse, a formelor de cultură existente. De la acest nivel însă, orice generalizare implică relația cu diverse contexte. Vianu își ordonează ideile în principal pe două direcții convergente : una care urmărește evoluția istorică a ideii de cultură, cu scopul de a ajunge la necesitățile momentului contemporan, și una care caută permanent premisele și justificările unei teorii proprii, emisă pentru ceea ce i se păreau a fi necesitățile momentului. Prima dintre aceste două direcții aplică în chip interesant ideea spengleriană a ciclurilor de cultură : trăim într-o perioadă care a început cu Renașterea, ne spune Vianu. Ne aflăm încă sub semnul umanismului ei, care a resuscitat idealismul antic pentru a-l opune creștinismului medieval. Ceea ce ni se pare nou în această idee este faptul că, deși Renașterea propunea, după Vianu, idealul armoniei umane, al complexității ființei, el vede totuși aici premisa individualismului și specializării moderne. Explicația, neformulată clar, dar detectabilă totuși la lectură, este aceea că opunerea celor două idealuri, antic și creștin, creează premise pentru accentuarea diferențierii valorilor : etică, religioasă etc. Iar această diferențiere nu este decît începutul procesului de individualizare. Ca orice fenomen profund, Renașterea a înglobat prin urmare drumuri opuse. Bacon (empirismul), Descartes (raționalismul metafizic), clasicismul (raționalismul asimilat cu supunerea la legi a credinciosului medieval), senzualismul, Kant (el vorbea despre autonomia valorilor culturii și despre realizarea scopurilor naturii și voinței morale în om), Auguste Comte (pozitivismul, care îmbină raționalismul cu istorismul), Marx (materialismul istoric) coexistă în germene în aerul Renașterii și, în același timp, se opun dialectic și se completează parțial într-o suită de teorii ce descriu arcul complex al evoluției ideii de cultură. Cîteva accente merită reținute pe acest traiect cultural. Unul, foarte important, este exprimat de ceea ce Vianu a numit momentul Goethe. Odată cu el este readusă în discuție ideea de criză și, sub semnul ei, sînt explicate o serie de fenomene. Neoumanismul goethean, venit în prelungirea Antichității și a Renașterii, readuce în prim plan ideea unității armonioase a ființei într-o vreme cînd ea s-a pierdut aproape cu totul. Contemporanii trebuie prin urmare să se întoarcă la acest nesecat izvor de limpezime *(Idealul clasic al omului)* pentru a depăși, în lumina idealului goethean, un moment de criză produs de accentuarea individualismului. Se pare că Vianu consideră mașinismul, tehnicizarea în general, o cauză ultimă a accentuării individua-

lismului, a singurătății umane. Ideea nu-i aparținea. Ea a circulat ca un bun comun în perioada interbelică românească, era poporanistă la origine și, de pildă Bucur Șchiopu, un sociolog comunist al vremii, complet diferit ca formație de Vianu, susținea aceeași idee a individualismului (*Pledoarie pentru om*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980). Ori, dacă așa stau lucrurile, atunci Vianu pune la baza unor idei de filosofia culturii chestiuni imediate ale dezbaterilor societății românești. De altfel, la o analiză mai atentă, întregul arc al istoriei ideii de cultură se supune numai superficial ghidajului ciclurilor spengleriene ori tipologiei lui Dilthey. Ideea de criză este de fapt aceea care luminează din interior toate gîndurile lui Vianu. Și faptul că trăim în prelungirea momentului Renașterii, iar nu al Antichității, atît de des evocată totuși ca început al culturii europene, se explică prin aceea că ea atestă nu numai prima mare armonie, ci și prima criză profundă, prima «rupere» interioară : aceea la nivelul conceptului de ideal uman. Antic / creștin sînt idealuri care se confruntă acum din plin. Coexistența idealului armoniei cu semnele din ce în ce mai accentuate ale acestei ruperi interioare e proprie nu numai Renașterii, ci tuturor marilor momente de efervescență culturală. Ele exprimă soluția de echilibrare în plan spiritual a crizei, se leagă deci, inevitabil, de fenomenul de criză. Momentul Goethe a fost pentru Vianu semnul crizei unei Germanii fărîmițate la extrem. Idealul neoumanist goethean propune nu mai puțin o armonie a contrariilor antice : descătușarea herakliteană și limitarea eleată. Această nouă «rupere» care trădează criza ne atestă, o dată în plus, că pentru Vianu, în mod evident, acest cuvînt nu semnifica reflectarea în plan cultural a unor cauze social-istorice și a unui context social-politic dat. Aceste determinări există firește. Dar Vianu ia în considerație ideea de criză numai din punctul în care încep implicațiile spirituale ale fenomenului. De altfel, faptul că menționează accentuarea individualismului ca o cauză a crizei culturii moderne este semnificativ în acest sens. Pentru că mașinismul nu este, totuși, decît o cauză a cauzei, el nu determină în mod direct cultura, ci pe creatorul sau beneficiarul de cultură. Formația sa își spunea încă o dată cuvîntul atunci cînd stabilea astfel cauzele crizei culturii. Și dacă, în cazul Renașterii sau al lui Goethe acest mod de a vedea lucrurile este mai estompat, în cazul discutării modelului rousseauist el devine evident. Pentru că J. J. Rousseau propunea refacerea idealului armoniei prin respectarea normelor naturii în om. Ceea ce producea, în fond, o nouă «rupere» prin abolirea primatului spiritului în formularea idealului uman. Rolul lui Herder, cel care a propus sufletului individual un nou ideal cultural, i se pare de aceea lui Vianu unul dintre cele mai necesare în situația creată de rousseauism, deși rezolvarea reală a crizei nu poate veni de aici. Pentru că, astfel, e refăcută doar armonia om-natură-istorie, dar adîncirea individualismului rămîne încă un proces în plină desfășurare. Idealul neitzscheian însuși nu simbolizează, pentru Vianu, decît o încercare de a reface armonia idealului uman din unghi metafizic, prin formularea unui ideal supraistoric. Acest nou ciclu al crizei, care debutează cu Rousseau și se prelungește pînă la Nietzsche, se încheie abia odată cu marele model al dialecticii hegeliene. Totuși Vianu nu va urma acest model, căruia îi recunoaște mai mult importanța decît valabilitatea. Pentru că el nu descoperă în sinteza hegeliană ceea ce descoperise în Renaștere sau la Goethe : umanismul. Hegel, urmat de pozitiviști, i se pare lui Vianu că ignoră acel dramatism al condiției umane pe care el îl traducea prin ideea accentuării individualismului. Și, departe de a vedea în ce fel acest individualism însuși este determinat de factorii pe care-i lua în considerație Hegel, continuă să discute de pe o poziție distantă tot ceea ce i se părea a contraveni idealului umanist. Marx de pildă, căruia îi recunoaște meritul de a fi adus un punct de vedere nou în filosofia culturii prin aceea că a pus în centrul analizei valoarea economică, rămîne totuși, pentru Vianu, departe de chestiunea esențială : aceea a idealului armoniei. Nici una din punțile de trecere de la valoarea economică (o valoare mijloc) spre celelalte valori (scopuri) și spre refacerea unității armonioase a ființei, nici una din calitățile umanismului marxist nu sînt încă inventariate de Vianu. El considera că, pentru momentul de criză al societății românești și al societății umane în general, trebuie propus un ideal static al armoniei, un umanism care să păstreze îndepărtata rădăcină rinascimentală, strălucirea implicată aici a idealului clasic, neoumanismul goethean, marele reviriment kantian, tot ceea ce, ulterior, poate fi considerat viabil în lumina acestui umanism. Vianu a formulat atunci teoria activismului și a crezut că ea poate armoniza nu numai

diversele valori culturale, pentru a ajunge la un ideal uman armonios împlinit, ci poate armoniza și teoriile precedente, rezolvînd în chip miraculos starea de criză. Ideea carteziană cuprinsă în fraza : *«Astfel intenția mea nu este de a preda aici metoda pe care fiecare trebuie s-o urmeze pentru a-și conduce bine rațiunea, ci numai de a înfățișa în ce fel m-am străduit eu s-o conduc pe a mea» (Discours de la Méthode)* s-ar potrivi foarte b ne acestei teorii a activismului pe care ne-a lăsat-o Tudor Vianu. Ei îi datorăm, după chiar mărturia autorului, făcută în *Istorism și raționalism*, fundamentarea *Esteticii sale*. Și dacă ne rememorăm puțin importanța pe care o acorda acestei lucrări, înțelegem că teoria activismului constituie una din rădăcinile cele mai profunde ale ființei lui Vianu, unul din punctele solide pe valul mereu mișcător al mărilor sale, făcute din neliniști, renunțări, spaime și o mereu vie și chinuitoare sete de atingere a liniștii, a melancoliei spiritului în fața spectacolului lumii.

Această scurtă expunere a ideilor care stau la baza afirmațiilor lui Vianu de filosofia culturii evidențiază două accente metodologice : acelea puse asupra noțiunilor de «criză» și «ideal uman». Astfel alăturate, cele două noțiuni relevă surprinzător de limpede ce însemna pentru Vianu cultura : un mod de apărare a idealului uman (umanist !) în momentele de criză. A face filosofia culturii însemna, pentru el, a răspunde acestui deziderat. Scopul ultim este social, și nu distant filosofic. Dincolo de toate deosebirile, nu putem să nu remarcăm faptul că Vianu și Blaga sînt foarte aproape de acest punct. Ideea lui Blaga de a considera creatorul singurul «ales» capabil să refacă efortul originar spre armonie traducea, în fond, aspirația cea mai profundă a intelectualului confruntat permanent cu procesul de fărîmițare și pierdere a marilor idealuri luminoase. Această speranță a salvării prin cultură, pronunțată în anii care pregăteau conflagrația mondială, ne amintește fabula, atît de sugestivă, pe care Malraux a pus-o în fruntea *Antimemoriilor* sale : *«Atunci, Împăratul Neînduplecat, condamnă pe Marele Pictor să fie spînzurat. El nu s-ar fi sprijinit decît în degetele mari de la picioare. Se sprijini în unul singur. Cu celălalt, desenă pe nisip șoareci. Ei erau atît de bine desenați, încît urcară de-a lungul trupului și roaseră frînghia. Și cum Împăratul Neînduplecat spusese că va veni cînd Marele Pictor se va încovoia, acesta se îndepărtă cu pași mici. El luă cu sine șoarecii»*. Întocmai acelui artist din fabulă, Vianu, ca și contemporanul său Blaga, a remarcat, cu mijloace de cultură poate diferite, ceea ce nu putea să nu înțeleagă orice intelectual lucid, sensibil la pulsul timpului : salvarea prin sine a umanității înseamnă salvarea culturii (a artei) ei. Cu aceasta trecem, în fond, de la ceea ce numeam o metodologie de cunoaștere a obiectului cultural, la una de cunoaștere printr-un obiect cultural. Ei îi acordă, de fapt, Vianu atenția cea mai mare. Prima etapă n-a fost decît una pregătitoare. Ea urmărea să-l facă pe cercetător să înțeleagă în ce consta «unghiul specialității» din care avea să privească «Întregul uriaș și depărtat». Dar ținta ultimă era chiar acest întreg. Sau, mai exact, în spirit kantian, căile de a ajunge la el. Și, pentru a le descoperi, Vianu face apel la filosofie. Referirile la filosofi și școli filosofice sînt, în scrierile lui Vianu, de-a dreptul stufoase. Dar credem că se poate distinge limpede un drum anume, definit astfel de Vianu însuși : *«Din momentul în care Francis Bacon și René Descartes arătau că pricina erorilor trecute stă în falsele metode pe care gîndirea le adoptase și că amendarea acestora poate grăbi cucerirea adevărului, problema căilor pe care cugetarea le urmează și a mijloacelor pe care le folosește a devenit una din preocupările cele mai active ale speculației moderne. Criticismul kantian a fost încununarea acestei directive. Prin kantism se produce, pentru cel puțin un veac și jumătate, deplasarea interesului filosofic către studiul procedeelor și mijloacelor gîndirii, adică a tuturor acelor metode care, chiar cînd nu sunt întrebuințate cu o invenție deliberată, rămîn totuși imanente operațiilor valabile ale inteligenței omenești» (Studii de filosofie și estetică)*. Prin urmare Kant în primul rînd va fi unul din punctele de referință ale lui Vianu, prilejuindu-i numeroase considerații despre metodă. Cu toate acestea, gama mult mai largă a referirilor, de la antici la Descartes, Hegel, Spengler, Bergson, Husserl indică un teren mai larg de acțiune. Într-un sens, se poate afirma că, plecînd de la sistemul kantian, întocmai ca și fenomenologia, Vianu încearcă să-și creeze o metodologie viabilă de cunoaștere. Urmează să vedem ce produs a rezultat.

Problemele metafizicii kantiene : libertatea, nemurirea, existența lui Dumnezeu — nu interesează spiritul laic al lui Vianu decît în măsura în care pot fi citite astfel : libertatea voinței și nemurirea spiritului uman, ultima din ele însemnînd,

în spirit aproximativ blagian : nemurirea prin creație a ființei, adică permanența creației, a culturii. De asemeni, tratarea esteticii, logicii și metodologiei transcendentale nu sînt urmărite de Vianu în strînsă dependență de *Critica rațiunii pure*, după cum nici judecățile de determinare a voinței nu decurg cu necesitate din *Critica rațiunii practice*. Ar fi o eroare să-l considerăm pe Vianu pur și simplu un mediu reflectorizant. Pentru că el îl interpreta pe Kant în lumina unei formații pe care ambianța culturii românești i-o imprimase deja și, în plus, dorea să-l folosească nu în totalitate și în sine neschimbat, ci numai întrucît luminile acestei atît de clare filosofii l-ar fi ajutat să înțeleagă mai bine fenomenele culturii în mijlocul căreia trăia și crea, tendințele ei. Cine sînt și spre ce trebuie să mă îndrept ? — iată ce voia Vianu să afle folosind instrumentele kantiene de cunoaștere. Faptul că n-a recurs la Hegel după ce studiase influența lui în cultura română și-i cunoștea impresionanta iradiație europeană — atestă totuși o insatisfacție profundă : aceea de a nu fi găsit acolo răspunsul fundamental la întrebarea pe care și-o punea. Și este fără îndoială interesant de observat din ce cauză tocmai Kant i-a oferit acel necesar punct de sprijin.

Prima operație întreprinsă de Vianu, care indică, ce-i drept, mai curînd la nivelul aparențelor decît altfel, o anume interpretare kantiană, constă în reordonarea accentelor problematice. Am pomenit încă de la începutul capitolului despre accentul metodologic la Vianu. Pretutindeni, de la analizele literare la stilistică, estetică și comparatism, necesitatea metodei, în sensul abordării științifice a obiectului cercetat, răzbate cu tărie. Și s-ar părea, la prima vedere, că nu există nici o legătură de fond între necesitatea de structură științifică a lui Vianu — formă obiectivă a «solidificării» de sine — și accepțiile kantiene din *Metodologia transcendentală*. Și totuși Kant gîndea în felul următor : problemele rațiunii pure (cele deja enumerate : libertatea, nemurirea, existența lui Dumnezeu) nu sînt absolut necesare teoriei științelor, nu țin deci cu necesitate de domeniul logicii transcendentale. Dar ele se pun pentru că ne sînt imperios recomandate de rațiune, țin de necesitatea definirii ființei. Rezultă deci că importanța lor nu ține strict de domeniul cunoașterii pure, ci și de al cunoașterii practice. Legile morale sînt cele care stabilesc această unitate între cunoașterea pură și cea practică. «*Legea morală în om și cerul înstelat deasupra mea*» — celebrul epitaf kantian — exprimă sintetic toată această gîndire, pe care Vianu a reținut-o. «Legea morală» apare pretutindeni ca o justificare a obiectivității sale și, de fapt, nu poate fi considerată pur și simplu o confluență direct kantiană din moment ce, încă înainte de a pleca să-și facă doctoratul în Germania, optînd pentru «Sburătorul» drept cerc literar știa că una din ideile fundamentale ale criticii lovinesciene, afirmată cu putere și cu orice prilej, era aceea a autorității morale a criticului. Lovinescu însuși moștenise această idee de la Titu Maiorescu și se poate spune că, la origini, era aceeași problemă kantiană, intrată cu mult înainte în fondul nostru cultural. Ea n-a fost, evident, o «formă fără fond» din moment ce a structurat întregul domeniu al criticii românești, de la critica mai general culturală a unui Maiorescu, la aceea strict literară a unui Lovinescu, traversînd timpul fără a fi alterată. Imperativul moral nu este totuși singurul indiciu, de altfel mediat, al kantianismului metodologic al lui Vianu. Deoarece *Metodologia transcendentală* indică și în ce fel legile morale permit stabilirea unui canon și, prin el, alcătuirea unui sistem, adică ordonarea tuturor cunoștințelor într-o unitate arhitectonică, după o Idee. Dincolo de distincția pe care o putem face aici — a viitorului fundament în Idee al dialecticii hegeliene —, în ceea ce-l privește pe Vianu în mod expres, nu dialectica, ci unitatea era ceea ce-l preocupa în primul rînd. S-a condus, în procesul de cunoaștere, după imperativul moral și s-a structurat astfel încît să satisfacă cerința, de atîtea ori numită, a unității armonioase. În ce măsură s-a supus Vianu însuși, în întregime, imperativului kantian, sau în ce măsură acesta n-a făcut decît să-i orienteze zborul, ca magnetismul pămîntesc zborul păsărilor călătoare, nu putem ști. Autorul nu s-a destăinuit niciodată în mod expres. Oricum însă, considerăm că Vianu poate fi înțeles în bună măsură în lumina acestor cuvinte scrise cîndva de Kant : «*abia după ce mult timp am adunat rapsodic, sub indicația unei idei ascunse în noi, ca material de construcție, multe cunoștințe care se referă la această Idee, ba chiar după ce timp îndelungat le-am orînduit tehnic, (că) abia atunci ne este posibil să vedem Ideea într-o lumină mai clară și să schițăm arhitectonic un întreg după scopurile rațiunii*» (*Critica rațiunii pure*).

V. VOICULESCU CENTENAR

Mircea ZACIU

La o sută de ani de la naștere, V. Voiculescu ne apare într-o lumină cu totul diferită de situarea sa în contemporaneitate. Critica interbelică l-a fixat într-un context : «tradiționalist», poetul părea să urmeze traiectoria dinainte stabilită, spre care îl orienta nu doar critica, dar și propria lui opțiune, simpatiile și afinitățile lui estetice. De altfel, puțini scriitori ai acelei epoci au fost mai rezervați în confesiuni, declarații autobiografice sau de arte poetice. Un text inedit rostit la radio în mai 1933 (apărut postum în revista *Transilvania*, 1972, nr. 7) fixează totuși simptomatic atitudinea lui Voiculescu față de «poezia tradiționalistă», termen la fel de «arbitrar» ca și alte etichete date de istoria literară, atîta timp cît *«poezia e una»* și, desigur, indivizibilă. Ce ar însemna «tradiționalismul» (în accepția sa atribuită de critică) ține de elemente prezente dintotdeauna în opera marilor creatori : *«dragostea de locul matern, iubirea de moșie din care ne scoatem pîinea, evlavia pentru graiul neaoș, păstrat din moși strămoși, dorul după vatra care ne-a încălzit nostalgia după viața trecută, după copilăria cu harurile ei»* etc., într-un cuvînt un sentiment indestructibil de «legături» tainice, spațio-temporale, care ne întăresc conștiința unei *apartenențe*. Elementele în sine nu-s totuși suficiente pentru a justifica *estetic* o operă : *«Dacă sufletul poetului izbutește să cuprindă aceste elemente în toată puritatea lor estetică, să le curețe și să le înalțe pînă la frumos, el plăsmuește o poezie mare. Căci altfel nu e de ajuns. Pămîntul și cerul strămoșesc, glia care ne îndestulează, oamenii dragi cari o muncesc, copacii, oile, satul, biserica, pot să umple mii de versuri, versuri proaste, fără poezie, dacă nu vine arta să le sublimeze»*. Tradiția înseamnă, de altfel, pentru Voiculescu, un *dat*, nu un «program» ; ea nu poate fi «teorie abstractă», atîta vreme cît e *«realitate vie și străbătătoare, din care se adapă și se vor adăpa multe suflete»*. Precizările îl scot — în chiar vîrful istoric al anilor interbelici cei mai frămîntați — din orice echivoc ideologic.

Acest medic obscur trăind în mijlocul unei familii numeroase, «doctor al săracilor» din cartiere mărginașe, el însuși un om sărac (fără a face din condiția lui nici tînguire, nici blazon), pare cu totul absent din agitația vieții literare dinaintea, din timpul și de după cel de-al doilea război mondial. Și nu e oare ciudat că va plăti, în «obsedantul deceniu», tocmai el, izolatul și singuratecul, o presupusă «vină» literară tradusă în justiție și arbitrar penalizată ? Bătrînul poet, cu nimic amestecat în gîlcevile literar-politice sau politic-literare, avea să suporte, iarăși fără lamentări și nici orgolii ulterioare — cumplitul destin al detenției, fără să înțeleagă ce i se întîmplă și *de ce ?* Și a murit, desigur, cu această interogație mută. La foarte scurtă vreme după dispariția octogenarului batjocorit într-un mod așa de absurd, mutațiile istorice de după 1965 l-au readus în mod surprinzător în centrul atenției publice. O generală mișcare de *primenire* încorpora, între altele, și revizuirea «cazului» Voiculescu, bătrînul ofensat și umilit în împrejurări cu totul kafkiene. Era oare — prin acestea — reașezat în «firida lui de istorie literară» — cum ar fi zis Perpessicius — poetul blînd al tradiției, pastelurilor bucolice, sensibilității rustice, decorativismului etnografic ? Aparent, da. Postumitatea lui V. Voiculescu rezerva însă o a doua răsturnare paradoxală a imaginii scriitorului.

Puțină vreme după ce bătrînul epuizat, cașectic, cu înfățișare de mucenic bizantin, închidea ochii, un volum cuprinzînd 90 de sonete, cîntec de lebădă de o nespusă frumusețe, făcea senzație în lumea literară. Erau *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu* (1964), florilegiu uimitor prin ingeniozitatea ideii însăși (reluînd «firul» versului shakespeareian de la sonetul CLV, unde se opresc invocările marelui Will și adăugîndu-le, în același spirit, cu aceeași fervoare, propriul său cîntec, nu mai puțin enigmatic în substanța lui afectivă). Scrise între 1954—1958, *«Sonetele închipuite»* vădeau, cu toată vîrsta autorului lor, o prospețime de simțire, o ardoare instinctuală și o eleganță a expresiei sugestive cu totul ieșite din comun. Un alt poet, necunoscut, se revela lumii, mai cu seamă că în vechea lirică voiculesciană critica nu putuse depista decît două-trei poeme de sensualism manifest. Purtînd masca lui Will (sub care se ascunde propria-i criptogramă : V.V. =

W.), poetul desfășoară în totală libertate mărturisirea patimii sale tîrzii, rămasă pînă astăzi misterioasă, într-atît sensurile biografice au fost ocultate în țesătura înflorită a «modelului» elizabetan.

Debutînd în 1916 cu *Poezii*, Voiculescu se afla atunci în raza de influență a clasicismului tîrziu : poezie abstractă, cu simboluri morale abia deghizate, cărora le adăuga în volumul următor, *Din Țara Zimbrului* (1918), accentele unui umanism vag, impregnate de experiența primei conflagrații și de timbrul odei patriotice. O gestație îndelungă, mărturisită de poetul însuși într-o succintă «ars poetica», îl identifică acelui «pom zăbavnic», întîrziat, chinuit pînă să ajungă la împlinire, la «rod», să realizeze «visul rădăcinii». Este presentimentul ce străbate placheta din 1921, simbolic intitulată *Pîrgă* : poetul pipăie abia dimensiunile viitoare ale discursului său liric, dar cîteva note îi definesc în fine personalitatea, în *Peisaj marin*, *Vînătoare veche*, *Icoane de toamnă*. Conceptul vag, abstract și cerebral al «tradiției» se colorează treptat în identificarea cu peisajul Țării, cu forțele obscure, presimțite, ale ancestralității, cu o sensibilitate rustică înțeleasă însă nu ca simțire frustă, necultivată, ci tocmai ca rafinată (prin vechime) percepere artistică (și transfigurare estetică) a realității palpabile. Așa cum motiva în textul din 1933, înțelesurile date (în afara oricărui «program») *tradiționalismului*. De aici, în *Poeme cu îngeri* (1927), *Destin* (1933) și *Urcuș* (1937) decorativismul liricii voiculesciene, plăcerea ei de a se pierde în tabloul de natură, fertilitatea acestei naturi, somptuozitatea anotimpurilor, pitorescul oriental (dobrogean) explorat cu măsură și eleganță, ca și aspirația religioasă, văzută mai mult sub nimbul legendei biblice și al trăirii apocrife, între simbolurile născute din mistere cosmice veșnice, aceleași în păgînism ca și în creștinism. Poeme precum *Coboară cuvintele*, *Îngerul din odaie*, *Colindul ninsorii*, *Gînduri de iarnă*, *În vie*, *Pe decindea Dunării*, *Dobrogea-n amiază de vară*, *În cimitirul turcesc din Mangalia*, *Iarnă scitică*, *Muntele pur*, ș.a., îl așează pe Voiculescu în prima linie a poeziei interbelice, deși puțin mai în umbră față de Arghezi, Blaga, Barbu și chiar față de Ion Pillat, cu a cărui operă împărtășește în anii '30 ai veacului o evoluție oarecum asemănătoare.

Recitită azi, poezia primei etape ne arată totuși un Voiculescu mai profund decît părea contemporanilor, meditația are o căldură secretă, lăuntrică, evocarea naturistă e de o plasticitate și o cromatică din cele mai fragede, amintind virtuțile picturii românești din aceeași vreme: Tonitza, Ștefan Popescu, Petrașcu, Marius Bunescu erau și ei evocatori ai țărmului Mării Negre, ai stepei dobrogene, ai interioarelor și «decorului» pendulînd între etnografic și modern. Voiculescu (asemenea lui Ion Pillat) realizează o curioasă joncțiune între tradiție și modernism, afinitățile de concepție și livrești atrăgîndu-l spre cea dintîi, sensibilitatea și tentația înnnoirii — spre cel din urmă. Poemul care exprimă poate cel mai bine această ambiguitate între *motiv* și *tratare*, între sensibilitate și expresia ei, este *Iarna în odaia cu scoarțe oltenești*. Că poetul nu se integra totuși programatic militantismului de tip «ortodoxist» sau «gîndirist« o dovedește și evoluția sa către orizontul clasicității, în chiar anii afirmării agresive a ideologiei de dreapta.

Încă din *Urcuș*, unele semne apăreau: *Scutul Minervei*, *Helada* ș.a., întărite în linia generală a volumului din 1939, *Întrezăriri* și apoi în *Veghe*, *Inscripții*, *Clepsidra* sau alte cicluri (ultimele publicate postum). Titlurile însele sînt semnificative : punîndu-se sub «scutul Minervei», poetul cere adăpost înțelepciunii, lucidității ; starea lui predilectă e de «veghe» ; «întrezărirele», «oracolul», «clepsidra» sînt simboluri ale așteptării, premoniților, avertizărilor. Fără să fie socială în problematica ei, lirica lui Voiculescu din anii ante- și intra-războinici e o formă de reacție și respingere indirectă a exteriorității nefaste. Helada devine, ca la Pillat sau Blaga, țărmul de refugiu al civilizației umaniste de tip mediteranean, grav amenințată de tenebrele Nordului barbar. De altă parte, Voiculescu introduce în opera lui o nouă categorie echivocă : apelul la mitologie (antică, greco-latină) și încercarea de a descoperi sub straturile modernității o arheologie mitică locală, formă a unei rezistențe sui generis la valurile succesive de alienare ce ne amenințau. Studiind — la început cu o curiozitate livrescă sau pur estetică — miturile, Voiculescu sfîrșește prin a le descoperi mecanismul de producere și propagare, dar și modul refluxului lor în fața presiunii lumii moderne (tehnice), cum hibernează uneori, sau își acceptă (alteori) moartea. Fascinația lumii conduse din adîncuri de mituri îi furnizează scriitorului, de prin 1946 pînă prin 1954, un capitol cu totul inedit în creație : ciclul *Povestirilor* (par-

țial publicate postum în două volume, în 1966).

Este ocazia celei de-a doua uimiri produse eclatant de bătrînul scriitor ce murise uitat și ultragiat. Ironia istoriei (literare) face ca proza lui Voiculescu să înscrie o răsunătoare biruință estetică în plină ofensivă proletcultistă ; ea își revendică, locul, desigur a posteriori, într-un peisaj devastat de arivisme și ambiții deșarte, devenit apoi un soi de *terra deserta* prin evacuarea igienică a gloriilor moarte (majoritatea auto-proclamate). Astăzi, imaginea momentului de cumpănă dintre deceniile cinci și șase se re-echilibrează prin aducerea în primplanul istorico-literar a creației de *underground* a epocii : Blaga (nu numai cu poemele, dar și cu *Hronicul...*, și cu romanul, din păcate încă inedit, *Chemarea lupilor)* ; Arghezi (cu tot ce a scris în anii relegării sale dintre 1947 — 1954) ; Sadoveanu însuși (nu cel din *Mitrea Cocor*, dar autorul superbului ciclu liric erotic) ; în fine, printre alți numeroși scriitori ce ar putea continua enumerarea, Voiculescu cel din *Sonete...* și *Povestiri*, Voiculescu mai cu seamă, repet, fiindcă în cazul lui nu e vorba doar de o adăugire, de un «epilog» al unei opere (crezută încheiată), cît mai degrabă de o renaștere, de apariția unui cu totul alt scriitor, nebănuit, neașteptat. Ceea ce se prelungește în proza sa nu e poate decît sinteza admirabilă între tradiție și modernitate ; extrapolată în lirică, ea își amplifică aici dimensiunile : motivele, tonul «tradițional» al povestirii (narațiunii) amintesc zestrea epicii românești din secolul al XIX-lea, reactivată prin Hogaș, Galaction, Sadoveanu ș.a., în primele decenii ale veacului nostru ; dar epica voiculesciană nu se oprește la nivelul «pitorescului» sau al anecdoticii pur și simplu, ea le preia doar drept pretexte, praguri ale intrării într-o zonă de semnificații și simboluri, toate raportabile la eforturile moderne ale etnologiei, psihanalizei, fenomenologiei și altor discipline preocupate de cunoașterea teritoriilor ascunse ale existenței și psihicului uman. Lumea arhaică a *Povestirilor*, cu ciobanii, călugării, pescarii, agricultorii și visătorii ei, e numai superficial «pitorească», bizară, stranie ; întîmplări și comportamente paradoxale, simili-fantastice, nu sînt decît moduri de introducere în straturile mitului, forme de înțelegere a producerii, propagării și retragerii acestuia în contextul vieții «moderne». Astfel, miturile acvatice din *Pescarul Amin*, *Lostrița*, *Lacul rău* etc. ; cele legate de eros (în *Sakuntala)* sau de psihismele obscure *(Alcyon sau diavolul alb, Behaviorism, Capul de zimbru)*, simbolurile zoomorfe *(Șarpele Aliodor)* combinate cu acelea ale pulsiunilor erotice profunde *(Sezon mort, Căprioara din vis, Lostrița)*, cele thanatice *(Lipitoarea)* fuzionează într-un discurs narativ de o extraordinară vigoare și concreteță. Sub raportul semnificației, un text precum *Ultimul Berevoi* devine meditație a mitului despre el însuși, a sfîrșitului (capitulării) ineluctabile într-o lume ce-i refuză funcția și credibilitatea. Sub raport strict estetic, cîteva texte sînt capodopere ale genului în proza românească din totdeauna : *Sezon mort, Alcyon sau diavolul alb, Lostrița, Capul de zimbru, Chef la mănăstire.*

Ispitit de mister și fantastic, de magie și vrajă, Voiculescu realizează — ca în lirică — o nouă sinteză : între explorarea pur anecdotică, sau cu implicații sociologice, proprie literaturii anterioare a fantasticului mitologic, și spre convertirea mitului în semnificație modernă (psihanalitică sau fenomenologică). El deschide astfel un nou drum în proza românească contemporană, netezind apariția lui Ștefan Bănulescu, a lui D. R. Popescu (din unele episoade, în *F.* sau în *Vînătoare regală*, dar și din cîteva nuvele ale primei perioade), a lui Constantin Țoiu (cel din *Însoțitorul* îndeosebi) și a altora desigur. Mai aspru și totuși mai colorat decît Sadoveanu, temperament sudic prin excelență, sensual și pătimaș, fin psiholog înclinat mai ales spre explorarea impulsurilor obscure, Voiculescu își revendică postum unul din locurile de marcă în literatura mijlocului de veac. Realismul său mitologic intuia, înaintea descoperirii (și «modei») europene a continentului literar sud-american, dimensiunile și resursele excepționale ale arhaicității, pentru revigorarea unei sensibilități estetice obosite de experimentele antiliteraturii. Este revanșa peste timp a celui credincios sieși. Trăind într-o epocă de-a dreptul shakespeareiană, cel ce murea ignorat acum douăzeci de ani știa probabil că esențialul fusese salvat, peste ruina tragică a trupului : opera lui clădită în taină și izolare a triumfat.

POETICA

DE LA «SCHÖNE WISSENSCHAFT» LA «SCHÖNE LITERATUR»

Terminologia literară germană trece, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, printr-o perioadă de profunde evoluţii semantice. Ele sînt sincronice şi de aceeaşi natură cu transformările terminologiei franceze şi engleze corespunzătoare care o influenţează de altfel nu o dată, în mod direct. Cazul cuvîntului *literatură* este exemplar şi semnificativ în toate privinţele. El străbate o perioadă de criză, cu multe oscilări şi ambiguităţi, în special din două cauze esenţiale : 1. Pătrunderea tot mai adîncă în domeniul reflexiei literare a noilor concepte legate de «descoperirea» valorii sensibilităţii (gustul şi judecata de gust) şi a fanteziei poetice ; 2. Descoperirea «esteticii» ca ştiinţă a frumosului sensibil şi, în general, a sensibilităţii estetice. Vechile accepţii ale «literaturii» nu mai corespund noilor semnificaţii, nu mai pot fi traduse în noul limbaj estetic. În acelaşi timp, terminologia tradiţională — consolidată de secole şi instituţionalizată de toate mecanismele culturale (şcoală, biserică, editură, publicistică) — nu poate fi încă nici radical dislocată, nici fundamental regenerată. Ea continuă să se păstreze, dar cu tot mai accentuate deplasări, nuanţe şi grefe semantice. Explorarea în adîncime a acestui proces poate duce la unele noi precizări [1].

Conceptul european dominant şi global de *belles lettres* continuă să-şi păstreze sensul fundamental : cultural şi ştiinţific. El cuprinde totalitatea cunoştinţelor şi creaţiilor umane transmise în formă scrisă, deocamdată cu o foarte slabă nuanţă «beletristică», în accepţia actuală a literaturii de ficţiune cu finalitate sau funcţionalitate estetică. Termenul circulă şi în literatura germană în forma sa franceză, iar atunci cînd începe să i se caute şi să i se dea un echivalent german, acesta va fi în mod firesc *schöne Wissenschaften*. Acelaşi proces de traducere mecanică profund condiţionată cultural şi în cazul lui *littérature*, al cărui conţinut este şi rămîne încă nu mai puţin didactic, cultural, erudit, savant (=«avoir de la littérature»). *Principes de la littérature* de abatele Batteux devin astfel, în modul cel mai firesc, în prima traducere germană de K. W. Ramber : *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Leipzig, 1756—1758). Expresia se dovedeşte cu totul uzuală mai ales în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Ceea ce nu înseamnă că ea nu întîmpină concurenţa unor termeni sinonimi, apropiaţi ori analogi consacraţi în primul rînd de tradiţia terminologiei latine, limbă în care sînt scrise mai toate tratatele de istorie şi teorie literară ale epocii. Vom întîlni astfel într-una din primele enciclopedii — bibliografii germane, *Polyhistor* de S.M. Morhof : *politioris litteraturae*, la Leibniz : *amoeniorum litterarum* [2], în alte texte şi contexte : *elegantioris eruditionis* sau *scriptores elegantiores literaturae* [3]. În operele bibliografice citate, «literatura» păstrează în per-

---

[1] În domeniul germanistic sînt citabile contribuţiile lui : Winfried Schröder, *Zum Literaturbegriff der Aufklärung*, in : *Weimarer Beiträge*, 5/1970, pp. 71—90 şi Ulrich Ricken, *Zur Bezeichnungsgeschichte der Literaturbegriffs im 18. Jahrhundert*, in : *Geschichte und Funktion der Literaturgeschichtsschreibung* (Berlin, 1982), pp. 173—182.

[2] Danielis Georgii Morhofii, *Polyhistor...* (Lubecae, 1688), p. 293 ; cf. Antonio Bernardini e Gaetano Righi, *Il concetto di filologia e di cultura classica...* (Bari, 1953), p. 120.

[3] Jo. Alberti Fabricii, *Bibliographia Antiquaria...* (Hamburgi et Lipsiae, 1716), p. 624 ; R.P. Magnoaldo Ziegelbauer, *Historia Rei Literariae ordini S. Benedicti* (Augustae Vind. et Herbipoli, 1754), p. 627, 666 etc.

manență sensul foarte tradițional de totalitate a scrierilor de orice gen, sinonimul actualei «bibliografii».

Echivalenții europeni ai acestor termeni sînt : *polite literature, polite letters, polite erudition, polite learning, polite arts, polite writing, polite studies, polite and elegant literature, érudition polie, aménité des lettres, elegante litteratura etc.* Ei au apărut peste tot pe cale neologistică și tot astfel se întîmplă și în limba germană unde începem să întîlnim termenii identici sau foarte apropiați de *galante Teutsche Poesie* (la J.S. Wahll : Gründliche Einleitung zu der rechten, reinen und galanten Teutschen Poesie, 1723) [4], iar în echivalență directă cu *schöne Wissenschaft, feinere Gelehrsamkeit* ori *eleganten Litteratur* (J. J. Herwig). Autorul explică foarte limpede că prin această expresie el înțelege «*die allgemeine Theorie der schönen Wissenschaften und Kunste*» [5].

Ne aflăm într-o perioadă rococo, în care conceptul de *anmutig* joacă un mare rol. Vom avea deci și în domeniul care ne preocupă o *anmutige Gelehrsamkeit*, precum în revista de recenzii a lui Gottsched, *Das Neuste aus der Anmutigen Gelehrsamkeit* (1752—1754), o *angenehme Litteratur : «Die Kenntniss der alten Münzen und Medaillen gehöret ebenfalls zur angenehmen Litteratur»* [6]. Terminologia pare să se regenereze, să se adapteze epocii, orientată spre «grațios», «bun gust», eleganță», «modă». Apar doar etichete noi. Conținutul rămîne cel erudit, savant, intelectual. *Amoenitates literariae* nu cuprind ceea ce ar putea sugera titlul, ci numai o colecție de fișe bibliografice despre opuscule rare, iar prin *Von vermischten Werken des guten Geschmacks* [7] se înțeleg doar note despre eseuri, maxime, reflecții, discursuri teoretice. Sensul pur cultural-erudit nu putea fi încă depășit la acest stadiu semantic.

Mult prea larg, prea imprecis, el nu mai corespunde însă nici rigorii teoretice și discriminărilor logice, care au caracterizat în toate epocile gîndirea literară germană și nici situației de fapt, care impunea o primă și necesară clasificare empirică, o disociere elementară, de conținut, între *schöne Wissenschaften* și *schöne Künste* [8]. Vom vedea imediat că «literatura» începe să-și definească un nou înțeles în interiorul celei de a doua categorii. Opera abatelui Batteuxdespre «principiile literaturii» este interpretată tocmai în acest sens, de Gottsched bunăoară : *Auszug aus Herrn Batteaux Schönen Künsten* (1754). Dar, deocamdată, criteriile acestei disocieri nu sînt încă nici foarte precise, nici mai ales foarte stabile și generalizate. Herder, de pildă, își dă seama că există un *wahre Begriff* și un *falsch Begriff der schönen Wissenschaften*, pe care le analizează în două discursuri academice (1782, 1788). Argumentarea sa pledează pentru respectarea tradiției terminologice clasice : *schöne Wissenschaften*, radical disociate de sfera «frumosului», trebuie să-și păstreze doar înțelesul humanist-academic, de *studia humanitatis* (este citat Cicero, *Pro Archia*, 1.2. : *ad humanitatem pertinent*) [9]. În alte texte, el reactualizează cu energie egală vechile concepte — care de fapt nu și-au pierdut niciodată prestigiul didactic-academic — de *studia humanitatis*, de *literae humaniores*, și propune o și mai adecvată distincție între *schöne* și *gründlichen Wissenschaften*. Alteori, acestea din urmă sînt denumite *reine* sau *höhere Wissenschaften*. În primul compartiment ar intra «umanitățile» de orice tip, în cel de al doilea, științele naturii, de observație exactă [10].

Așa-numitele «gründliche Wissenschaften» ar urma să păstreze și să consolideze doar sensul «tare» al conceptului de «Wissenschaft» (=știință), accentuat și mai mult de unele noi accepții și definiții. Apare și începe să se răspîndească în felul acesta formula *strengen Wissenschaften*, net deosebită de *schöne Künste* [11] *a*

---

[4] Cf. Bruno Markwardt, *Geschichte der Deutschen Poetik* (Berlin-Leipzig, Dritte Auflage, 1964), I, p. 273.

[5] Johan Justus Herwig, *Grundriss der eleganten Litteratur* (Würzburg, 1774), p. 7, 12.

[6] J.-G. Schelhorn, *Amoenitates literariae quibus variae observationes...* (Francofurti et Lipsiae, 1725—1731), I—XIV.

[7] Johann Christoph Stockhausen, *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften* (Berlin, 1771), pp. 360—404.

[8] De ex. : Klopstock, *Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften*, in : *Sämmtliche Werke* (Leipzig, 1836), B. 16, pp. 105—224.

[9] Herder, *Werke, Hrgb.* H. Düntzer (Berlin, Hempel), XVI, pp. 55—64, 103—110.

[10] Ibidem, *Sämmtliche Werke* (Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1853), B. 7, p. 40, 42, 78, 82 ; 17, pp. 147—162.

[11] Johann August Eberhard, *Theorie der schönen Wissenschaften*, Zweite verb. Auflage (Halle, 1786), p. 3—4 ; Bruno Markwardt, *op. cit.*, IV, p. 137, 138.

căror terminologie, în lipsa unor criterii riguroase şi sub presiunea termenilor consacraţi sau de mare prestigiu internaţional, rămîne mereu oscilantă sau contaminată de evidente influenţe străine (franceze). La Herder întîlnim la un moment dat distincţia : *galanten Künste, galanten Wissenschaften* [12], la I. G. Sulzer, identificarea între *artes liberales* (alt termen foarte tradiţional şi uzual) şi *schöne Künste : Die freyen oder schöne Künste* [13]. Termenul *freie Künste* este tot mai mult adoptat deoarece el introduce o mai precisă delimitare de domeniul ştiinţific, care continuă să fie, atît de imperfect şi abuziv, definit prin *schöne Künste*. Apariţia unor publicaţii cu titlul de *Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste* (1745—1754) sau *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freien Künste* constituie o dovadă în acelaşi sens. Pentru Lessing, de pildă, *die schönen Wissenschaften und die freien Künste das Reich des Witzes ausmachen* [14]. Asociate în domeniul «spiritului», ele rămîn bine disociate în sfera specificităţii. Întreg domeniul literar începe să aparţină în felul acesta — şi nu numai prin implicaţie — categoriei «artelor liberale». Revenirea la o veche tradiţie constituie în acelaşi timp şi un plus de precizie semantică.

Progrese notabile în acest sens pot fi semnalate în mai multe direcţii. Una dintre cele mai răspîndite este descrierea analitică a ceea ce continuă să se numească în mod global, nediferenţiat, *schöne Künste*. Încep să apară precizări, enumerări, clasificări mai întîi pe «arte», apoi pe «genuri». O primă împărţire, care devine tradiţională, include : *Poesie, Beredsamkeit, Geschichte* [15]. Apariţia şi frecvenţa termenului «Poesie», în acest context, spun mult despre perceperea diferenţierilor în cadrul «artelor frumoase». Deocamdată, conceptul cel mai răspîndit este un sinonim relativ : *schöne Redekunst* [16], care uneori se confundă iar alteori nu cu *Dichtkunst*. În enumerări şi analize întîlnim adesea seria : *schönen Redekünste, Bühne und Poesie* [17], *Dichtkunst und Beredsamkeit* [18], cu tendinţa — tot mai accentuată — de a recunoaşte o poziţie centrală lui *Dichtkunst*, declarată uneori chiar «prima» dintre *schöne Künste* [19].

În această situaţie conceptul tinde să se pulverizeze şi mai mult, să piardă orice contur precis, criză terminologică pe care contemporanii încep s-o resimtă şi s-o denunţe. Mărturii caracteristice pot fi întîlnite şi într-o astfel de situaţie nu numai la marii scriitori, ci şi la autorii minori, obscuri, semnificativi prin aceea că exprimă opinii medii, generalizate, larg acceptate, inclusiv în mediile academico-didactice, cadrul cel mai fecund pentru perpetuarea sau înnoirea terminologiei literare. Se recunoaşte astfel că includerea lui *Redekunst und Dichtkunst* printre *schönen Wissenschaften* nu este de fapt decît urmarea unei *Sprachgebrauch* [20] a unei deprinderi şi convenţii de limbaj lipsită de o motivaţie teoretică serioasă, că «aşa numitele» *(sogennante) schöne Wissenschaften* sînt în realitate doar o expresie improprie, *uneingentliche* [21]. Şi în titlurile publicaţiilor ştiinţifice, termenul pierde teren. *Gelehrsamkeit* şi *schöne Wissenschaft* sînt înlocuiţi în aceeaşi perioadă (1761—1780) printr-o expresie care preia tot mai mult noţiunea de «bibliografie», de «totalitate a scrierilor» despre un subiect, o temă oarecare : *Literatur* [22].

Într-o zonă teoretică superioară încep să apară pe de altă parte opinii critice, din ce în ce mai severe, împotriva uzului şi abuzului unei noţiuni resimţită ca fiind tot mai imprecisă şi inexactă. Herder, într-un text din 1765, constată ironic

---

[12] Herder, *op. cit.*, B. 13, p. 306.

[13] J. G. Sulzer, *Kurzer Begriff aller Wissenschaften und andern Theile der Gelehrsamkeit*, § 71 (Leipzig, 1759), p. 56.

[14] G. E. Lessing, *Gesammelte Werke* (Berlin und Weimar, 1968), III, p. 332.

[15] Klopstock, *op. cit.*, p. 108.

[16] cf. Oscar Fambach, *Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik (1750—1850)*, (Berlin, 1957), II, p. 89.

[17] Herder, *op. cit.*, B. 8, p. 53.

[18] Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Leipzig 1793), III, p. 84 ; Johann Gottfried Eichorn, *Allgemeine Geschichte der Cultur und Literatur des neuern Europa* (Göttingen, 1796), I, p. LXXXVII ; Johan Christoph Stockhausen, *op. cit.*, p. 245.

[19] [Johann Christoph Adelung], *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts* (Leipzig, 1782), p. 83.

[20] Johann August Eberhard, *op. cit.*, p. 6.

[21] Johann Georg Mensel, *Erster Nachtrag zu der vierten Ausgabe des gelehrten Teutschlandes* (Lembjo, 1786), I, pp. 205—206 ; cf. şi Anni Carlson, *Die deutsche Buchkritik* (Stuttgart, 1963), I, p. 141.

[22] Ulrich Ricken, *op. cit.*, în : *Geschichte und Funktion der Literaturgeschichtsschreibung* (Berlin, 1982), p. 180.

haosul definiției și-l atribuie unei reminiscențe a ...Turnului Babel : *ein Ueberbleibsel von Babel's Sprachverwirrung* [23], în timp ce Lichteneberg, mult mai sarcastic, vorbește de o «detestabilă lărgire a înțelesului» *(abscheulichen Umfang)* ideii de *belles lettres* [24]. Ea nu mai satisface, spune prea mult și prea puțin în același timp, lipsită de orice discriminare și bază teoretică precisă. Este ceea ce arată cu toată claritatea mai ales Kant în *Kritik der Urtheilskraft* (I. Th., § 44) : «Nu există o știință ci numai o critică a frumosului, nu o știință frumoasă ci doar o artă frumoasă» *(Es gibt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Kritik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst.)*. În «sensul său obișnuit» *(gewönnliche Ausdruck)*, domeniul lui *schöne Wissenschaften* include, după Kant, cunoașterea limbilor vechi, interpretarea autorilor, cunoașterea clasicilor, istoriei antichității, sensul istoric fiind predominant. În aceste condiții cum mai poate fi salvat pentru literatură, pentru domeniul scrierilor în general *(Schrifttum)* un termen atît de elastic și de compromis ?

Se pot distinge, după o relectură a izvoarelor epocii, patru mari etape metodologice. Toate duc la o reconversiune fundamenală a conceptului de *schöne Wissenschaft*, printr-un proces de continuă specificizare și autonomizare estetică :

1. Sub influența lui Baumgarten, de altfel citat, ideea unei «teorii a cunoașterii frumosului» *(die Theorie der schönen Erkentniss)*, a unei «metafizici a oratoriei și a artei poetice» *(die Metaphysik der Rede und Dichtkunst)* prinde teren. Ea duce în mod firesc la o «teorie a artei poetice» *(Theorie der Dichtkunst* [25] a cărei finalitate este analizarea și definirea întregului domeniu poetic. *Schöne Wissenschaft* se specializează, fiecare gen de *Wissenschaft* sau *Lettres* aspiră să-și constituie propria sa teorie și istorie. Într-o altă sistematizare, mai clară chiar dacă mai didactică, obținem următoarea schemă [26] :

schöne Wissenschaft	Unterricht	schöne Künste
Poesie	Poetik	Dichtkunst
Beredsamkeit	Rhetorik	Redekunst

Există prin urmare o zonă specifică a «literelor», *Poesia*, a cărei teorie este *Poetica* și al cărui obiect este *Arta poetică*. Întregul efort al epocii va fi definirea într-un mod cît mai exact, deci cît mai specific, «arta poetică», problemă care răspunde la întrebarea : ce este poezia ? De altfel, studiile teoretice ale epocii se orientează tot mai mult spre acest domeniu și un titlu ca *Lehrbuch der schönen Wissenschaften insonderheit der Prose und Poesie* de Johann Gotthelf Lindner (1767) exprimă foarte limpede această deplasare și, în cele din urmă, substituire esențială de concepte.

2. Specificul «poeziei»— noțiunea care preia tot mai mult din conținutul lui *schöne Wissenschaften — belles lettres* — decurge dintr-o serie de facultăți ale spiritului creator și de calități formale. Pentru a ne menține doar în interiorul acestor două concepte (căci în caz contrar ar trebui să refacem întreaga poetică a epocii) se poate observa în primul rînd, un transfer al tuturor energiilor imaginative și sensibile ale individului creator asupra lui *schöne Wissenschaften* în totalitate. Acestea sînt convertite treptat în produse ale fanteziei și sensibilității, pierzîndu-și orice determinare științifică. Accentul cade în mod hotărît pe «frumos» nu pe «știință» printr-o «generală înfrumusețare a creației» (umane), *allgemeinen Verschönerung der Schöpfung* [27]. Textul cel mai caracteristic și mai sintetic, aparține lui Herder :

«Schöne Wissenschaften sind die, welche die sogenannten untern Seelenkräfte, die sinnliche Erkenntnis, den Witz, die Einbildungskraft die sinnlichen Triebe, den Genuss, die Leidenschaften und Neigungen ausbilden» («Științele frumoase sînt acelea care creează prin așa-numitele puteri sufletești : cunoașterea sensibilă, spiritul, fantezia, impulsul simțurilor, plăcerea, pasiunea și înclinația» [28])

---

[23] Herder, *Werke*, XVI, p. 17.
[24] G. Chr. Lichtenberg, *Gesammelte Werke*, Hrsgb. v. Wilhelm Greuzmann (Frankfurt/M., 1949), I, p. 394.
[25] Georg Friedrich Meier, *Aufangsgründe aller schönen Wissenschaften* (Halle, 1748, 1750), I, p. 5 ; III, pp. 367 sq.
[26] Johann Joachim Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (Berlin u. Stettin, 1783), § 1, p. 3.
[27] Johann George Sulzer, *op. cit.*, III, p. 73.,
[28] Herder, *Sämmtliche Werke*, Hrsg. Bernhard Lughan (Berlin, 1893), X, p. 295.

O formulă asemănătoare : «simțuri, fantezie, spirit și afect» *(Sinne, Phantasie, Witz und Affecten)* întîlnim și la un alt autor, mult mai obscur, deja amintit [29]. Tot în acest sens,în sfîrșit, și o altă definiție de același tip : „Arta poetică este o «știință» — poate mai bine tradus «disciplină» — prin creația imaginației" *(Die Dichtkunst ist eine Wissenschaft durch Erdichtung)* [30]. Calitățile corespunzătoare ale poeziei sînt definite printr-o convergență de concepte clasice și, în sens foarte larg, romantice. Gottsched, de pildă, vorbește de «imitație» *(Nachahmung)* «printr-un discurs armonios și sonor» *(durch eine harmonische und wohlklingende Rede)* [31]. Pentru Herder, «poezia este... arta care, prin intermediul unui discurs împlinit și armonic, creează produse realizate, sensibile, frumoase, imaginative și succesive» *(Dichtkunst ist... die Kunst, Vollkommen sinnliche, schöne, imaginative und successive Produkte vermittels einer vollkommen harmonischen Rede darzustellen)* [32]. Obsesia «împlinirii» (Vollendung, Vollkommenheit) este poate și mai evidentă la atît de romanticul, în fond Karl Philipp Moritz, preocupat a reduce toate *schöne Künste und Wissenschaften* la același principiu : *Versuch einer Vereinigung aller schonen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten (1785)* [33].

Cea mai interesantă și mai «modernă» rezolvare a problemei este însă de ordin semiologic (semiologii actuali nu-și cunosc totdeauna bine precursorii). Este destul de răspîndită în această perioadă distincția între semnele arbitrare, convenționale *(willkürlichen Zeichen)* și cele naturale *(natürliche Zeichen)*. Primele definesc *die schönen Wissenschaften*, produsele imaginației, creațiile poetice, «ideale», celelalte, *die schönen Künste*, fiind restrînse tot mai mult la sfera produselor naturale (imagini, forme, sunete). Disocierea delimitează și mai precis domeniul lui *schönen Wissenschaften*, al obiectelor artificiale, produsele «industriei» artistice umane, acceptabile prin convenția limbajelor artistice specifice. Întîlnim această nouă disociere cel puțin la doi autori obscuri [34], dar și la un filosof de talia lui Moses Mendelsohn, care are foarte limpede noțiunea «semnului literar». El notează cu grijă termenul de referință, echivalentul francez al lui *schönen Wissenschaften, beaux arts et belles lettres*, respectiv pictura, sculptura, arhitectura, muzica, dansul, poezia și oratoria *(die Dichtkunst und Beredsamkeit)*, caracterizate prin «semne arbitrare» *(willkürliche)*, mai elastice, mai largi în capacitatea lor de reprezentare, de expresie, decît cele «naturale». «Poetul poate să exprime în măsura în care sufletul nostru poate să-și formeze un concept clar» *(Der Dichter kann alles ausdrücken, wovon sich unsere Seele einen klaren Begriff machen kann)* [35].

3. Poezia tinde să-și asigure, printre *die schönen Wissenschaften*, statutul unui concept-pilot. Terminologia, în plină transformare, încă nu stabilizată, oscilează între *Dichtung* și *Poesie*, prin disociere, sau prin sinonimie *(Dichtung oder Poesie)* [36]. Notabil este mai ales efortul de clarificare semantică. Herder constată că ideea de «poezie» este polivalentă *(das Wort Poesie ist vieldeutig)* și înțelege să-i rezerve doar termenul de «artă poetică» *(poetische Kunst)*, net disociată de «știința poetică» *(poetische Wissenschaft)*. Primul concept își găsește echivalentul în *Poesie* sau *Dichterei* și exprimă esența discursului poetic *(des Wesen der Rede)*, al doilea în *Poetik*. Sîntem la faza cînd prestigiul, frecvența și utilitatea lui *Wissenschaft* slăbesc în mod rapid și vizibil. Este ceea ce rezultă și dintr-o altă clarificare a aceluiași Herder din *Kritische Wälder* : «Știința artei poetice înseamnă... poetica, filo-

---

[29] Johann Gotthelf Lindner, *Lehrbuch der schönen Wissenschaften insonderheit der Prose und Poesie* (Königsberg u. Leipzig, 1767), I, p. 15. ,

[30] Cf. Karl Borinski, *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland* (Berlin, 1886), p. 383.

[31] Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, în : *Ausgewählte Werke*, Hrsg. Joachim Birke-Brigitte Birke (Berlin-New York, 1973), VI, 2, p. 283.

[32] Herder, *op. cit.*, B. 20, p. 494.

[33] Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Kritische Ausgabe, Hrsg. Hans Joachim Schrimpf (Tübingen, 1962), p. 8.

[34] Friedrich Just. Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaft* (Jena, 1767), p. 31 ; Johann Jacob Rambach, *Versuch einer pragmatischen Litterarhistorie* (Halle, 1770), p. 53—54.

[35] Moses Mendelsohn, *Philosophische Schriften* (Troppau, 1785), I, p. 572 ; II, pp. 111—113, 119.

[36] Johann Gotthelf Lindner, *op. cit.*, I, p. 16.

zofia poetică, nu poezia». *(Wissenschaft der poetischen Kunst heisst — wie anders als poetische Wissenschaft, Poetik, poetische Philosophie, nicht Poesie)*[37].

Transformarea privește și termenul de «scriitor» și «poet». El este definit deocamdată tot în vechea tradiție, în mod simetric. *Schönwissenschaftler*, de altă specie decît *Schönkünstler*. Printre ei se numără și «predicatorii estetico-poetici» *(aesthetisch-poetische Prediger)*, «istorici poetici» *(dichtende Geschichtsschreiber)*[38], și, mai ales, «scrierile poetice» *(poetischen Schriften)*, bine individualizate, tot mai disociate de mult prea încăpătoarele, confuzele, *die schönen Wissenschaften*[39]. Poezia *(Die Dichtung)* sfîrșește, în acest plan, să disloce complet vechiul concept, să se identifice cu esența lui *schöne Künst* care preia întreg sensul lui *schöne Wissenschaft* și să-și atribuie note specifice ce vor face mare carieră, precum «inutilitatea», «superfluiditatea» : *«Die Dichtung, ist, wie alle schönen Künste, eine Tochter des Ueberflusses, wenigstens des befriedigten Bedürfnisses»*[40]. De notat, în trecere, că nuvela de aceeași orientare a lui E. T. A. Hoffmann, *Des Lebenes Ueberfluss*, este posterioară acestui text.

4. Ideea și termenul de *literatură* intră în concurență tot mai susținută cu ideea și termenul de *poezie*, situîndu-se progresiv pe primul plan al actualității terminologice. Este una dintre cele mai semnificative evoluții semantice din întreaga istorie a termenului *literatură*. Și în nomenclatura germană a epocii se înregistrează aceleași mutații caracteristice verificate în întreg spațiul european. Într-o primă fază — metodologic vorbind — se constată din plin analogia *schöne Wissenschaft — schöne Literatur*, în sensul didactic, erudit, savant, sau pur și simplu «bibliografic» al cuvîntului. *Die Literatur der schönen Wissenschaften* — alegem un citat din cel puțin zece posibile — înseamnă încă totalitatea referințelor științifice (crestomații, citate, studii, bibliografii etc.), de ordin predominant documentar-informativ : *literarische Nachweisungen*[41], despre o temă de studiu în sfera «științelor frumoase». Solidaritatea dintre «întreg domeniul științific, înțelepciune și literatură frumoasă» *(die ganze Gelehrsamkeit, Weltweisheit und schönen Literatur)*[42] este — în acest plan semantic — deplină. *Schöne Bücher* nu înseamnă încă, precum am putea presupune, «cărți frumoase», ci doar în genul celor scrise de Rollin, *Manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres*[43], adică manuale didactice.

Deplasarea tot mai rapidă și mai vizibilă a lui *schönen Wissenschaften (belles lettres)* spre accepția estetico-poetică a acestei noțiuni determină aceeași evoluție și în cazul relației *poezie-literatură (Dichtung-Literatur)*. Ea devine mai întîi una de omologie, apoi de substituție. În ambele situații transformarea se produce din punctul de vedere al «frumosului», într-un sens predominant sau chiar exclusiv estetic al «celor mai frumoase sclipiri» ale poeziei, după cum se și exprimă un critic al epocii[44]. Textul cel mai caracteristic al acestei esențiale evoluții semantice rămîne, fără îndoială, *Briefe, die neueste Literatur betreffend* ale lui Lessing (1759—1765), unde noțiunea de «literatură» este aplicată aproape exclusiv operelor de imaginație și de ficțiune, nu de erudiție sau de cultură academică. Ca o reminiscență tot mai îndepărtată a lui *belles lettres*, care pierde tot mai mult sensul său științific tradițional, poate fi reamintită și formula lui Herder : *schöne und galante Literatur*[45]. Dar, în cele din urmă și într-un timp relativ scurt (cîteva decenii) expresia *schöne Literatur*, în sens estetic, sfîrșește prin a se impune și a se generaliza. O întîlnim, firește, la Goethe[46], la mulți alții. O conversiune în același sens constatăm și în cazul sinonimului «beletristică», provenit — la fel — prin «estetizarea» accentuată a eruditelor, savantelor sau numai didacticelor *belles lettres*. Noua accepție este îndeajuns de consolidată spre sfîrșitul veacului, ca să apară

[37] Herder, *op. cit.*, B. 20, p. 495.
[38] Ibidem, *op. cit.*, B. 17, p. 159.
[39] Fr. G. Klopstock, *Ausgewählte Werke* (München, 1962), p. 239.
[40] [Johann Christoph Adelung], *op. cit.*, p. 366.
[41] Johann Joachim Eschenburg, *Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (Berlin und Stettin, 1788), I, pp. 2—3.
[42] Herder, *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (Riga, 1766), II, p. 52.
[43] Johann Christoph Stockhausen, *op. cit.*, p. 100.
[44] [J.J. Bodmer], *Sammlung Critischer Poetischer und anderer Geistvollen Schriften...* (Zürich, 1741), II, p. 54.
[45] Herder, *op. cit.*, B. 13, p. 13.
[46] Goethe, *Werke* (Weimar, 1957), IX, p. 427.

și într-un titlu al lui Thomas Abbot : *Almanach der Belletristen und Belletristinnen fürs Jahr (1782)* Berlin, 1782, carte de succes.

Notele atribuite «literaturii frumoase» dovedesc în cele din urmă deplina sa «poetizare» și «estetizare». Ea poartă «semnătura frumosului» *(die Signatur der Schönes)*[47], «stilului poetic frumos și sublim» *(die schöne poetische und erhabene Schreibart)*[48], «stilului original» *(originale Schreibart)*[49], «compoziției frumoase ca operă de artă literară» *(als die schöne composition — als die litterarischen Kunstwerke)*. Ultima definiție, cea mai precisă și mai cuprinzătoare dintre toate, aparține lui Novalis[50]. Ea cere «bun gust» *(guten Geschmack)*, noțiune tot mai legată de *schöne Literatur*[51], în toate genurile sale : romane, recunoscute din plin ca «ramură a literaturii frumoase» *(Zweig der schönen Literatur)*, poezia dramatică, inclusiv publicistica *(Musenalmanachen, Taschenbücher, Bibliotheken, Museen, Merkure u.s.w)*[52]. Evident și obiectul criticii și al istoriei literare se modifică în consecință. De la considerații istorico-culturale se trece la critica și istoria literaturii în sens poetic-estetic, *die Geschichte der schönen Litteratur jeder Nation*, precum în opera — reprezentativă pentru această mutație istorico-literară — *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* de Friedrich Bouterweck, parte integrantă, dar bine disociată de opera sa istorică globală : *Geschichte der Künste und Wissenschaften* (Göttingen, 1801). Un ciclu semantic s-a încheiat. Literatura poate să-și recunoască un domeniu specific definit și studiat conform propriilor sale criterii.

(München, septembrie — noiembrie '83)

Adrian MARINO

CONȘTIINȚA PLURALĂ A CRITICII MODERNE

Trăim încă într-o epocă de policentrism cultural și artistic. Cel puțin de la romantici pînă azi, literatura se află într-un proces de descentrare și destructurare, mai simplu spus, de diversificare în funcție de națiuni, grupuri sociale, și individualizii creatori. Această realitate e confirmată neîntrerupt, de la Rousseau care la începutul *Confesiunilor* sale declara : *«Vreau să înfățișez semenilor mei un om în tot adevărul firii lui : și omul acesta voi fi eu. Numai eu [...] Cutez să spun că nu sînt făcut ca nici unul dintre cei care există...»*, pînă la scriitorii contemporani, pentru care : *«nu există greșeală mai mare decît să se creadă că e cu putință să reduci toate actele de conștientizare la un Cogito unic»* (George Poulet). Nenumărate fapte *«ne arată cît de mult poate varia conștiința de sine în funcție de persoană»*.

În vremea noastră, orice artist se consideră un început de lume, un creator, din sine și din nimic altceva al operei de artă. Într-adevăr arta, literatura modernă e prin excelență domeniul de manifestare al originalității și deci al pluralității spiritului uman. Dar acesta e un model cultural conjunctural, istoric, inexistent în alte epoci (cînd opera individuală se conforma normelor impuse dinafară) și care după toate previziunile va dispare în viitorul apropiat, cedînd locul unor modele unitare și integrative. Ne vom referi deci la starea încă actuală a universului literar, numit *adesеori* «un ansamblu de monade» sau «ideolecte», și la statutul disciplinelor literare, constituite în raport cu un asemenea univers semantic. Teoria literară sau *Poetica* întrucît se ocupă de norme, structuri universale sau cum spune

[47] Karl Philipp Moritz, *op. cit.*, p. 201.
[48] Gotthold Ephraim Lessing, *Gesammelte Werke* (Berlin und Weimar), III, p. 16.
[49] *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, Herausgegeben von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg u.a. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band (Schleswig und Leipzig, 1766—1767) Hamburg und Bremen, 1770) (Georg Ohms Verlag), p. 3.
[50] Novalis, Schriften, Hrsg. Richard Samuel (Stuttgart, 1968), Bd. 3, pp. 276—277.
[51] Sigmund v. Lempicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (Göttingen, 1920), I, p. 346 ; Werner Krauss, *Studier zu Deutschen und Französischen Aufklärung* (Berlin, 1963), p. 94.
[52] *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur...*, p. 262 ; Lessing, *op. cit.*, III, p. 168 ; *Deutsches Fremdwörterbuch*, Begonnen von Hans Schultz... (Berlin, 1942), II, p. 34.

Tz. Todorov *«vizează cunoașterea legilor generale care determină nașterea fiecărei opere»*, pare cea mai străină de realitatea artistică modernă, caracterizată prin discontinuitate și eterogenie, văzută alteori ca un teritoriu al imprevizibilului, sau, dacă judecăm psihanalitic, al descătușării spiritului, ori al exploziei descenzurate a sinelui uman cel mai adînc.

În raport cu un asemenea obiect, critica literară, pare să aibă, în schimb, un statut privilegiat. Ne gîndim la critica implicată în producția artistică, socotită uneori empirică, impresionistă. Într-adevăr, ii e proprie criticii o anume indiferență, o somnolență metodologică, dar care se convertește adesea într-o reală aptitudine de a surprinde dinamismul și polimorfismul fenomenului artistic. Ea se naște dintr-un contact direct cu opera individuală, ignorînd instrumentele de recepție, teoretice sau științifice, constituite anterior. Expresii ca *«identificare cu opera»*, *«trăirea operei»*, *«repetarea actului creator»* sînt frecvente în limbajul criticii actuale. Ceea ce înseamnă că scopul fundamental al demersului critic nu mai este simpla cunoaștere sau decodare, ci asumarea *operei*, reproducerea vie a conștiinței care a creat-o. Cunoașterea e un proces continuu ce derivă din raportul permanent al omului cu lumea. Dar multe din obiectele cunoscute ne rămîn exterioare, străine, îndeosebi acelea care nu denotă pentru noi un sens valoric. Un cronicar literar se află în contact cu numeroase texte sau obiecte semiotice, pe cele mai multe însă, cunoscîndu-le, le respinge, le neagă, reținînd în orizontul atenției sale numai pe cele expresive axiologic. Pe acestea, în schimb, le trăiește, și le asumă, revine repetat asupra lor, le încorporează propriei sale conștiințe. Așadar, *actul critic*, mai apropiat de o recepție simplă și naturală, presupune, în esență, asumarea unui alt act, de conștiință, care este *opera*. Iar cum literatura modernă nu se mai oferă ca o realitate compactă, ci ca un ansamblu discontinuu de texte originale, critica își asumă acte de conștiință eterogene și contradictorii. *Conștiința critică* tinde astfel să devină o *conștiință plurală*.

Vorbind, într-un articol, despre Garabet Ibrăileanu, Mihail Ralea compara critica literară cu o «răscruce», o întretăiere de drumuri și recurge la expresia franceză *«l'ésprit carréfour»*. Înaintea lui, Charles du Bos își reprezentase critica, de asemenea ca «o gară», un nod de comunicații între numeroase trenuri, sosite din diferite direcții. Tot el relua o metaforă a lui André Gide, definind prin ea conștiința criticii ca pe o *«conștiință lichidă»*, pregătită să ia orice formă care i se impune dinafară. Asemenea imagini vor să caracterizeze capacitatea conștiinței critice de a recepta structuri artistice foarte variate. Încă Sainte-Beuve scria à propos de practica sa de critic : *«să-l reproduci pe altul, să te transformi în el, cum fac adeseori : operație cu totul păgînă, metamorfozele lui Ovidiu !»*. Se socotea pe sine *«cameleonic»* și în *«permanentă metamorfoză»*. Într-adevăr, Sainte Beuve căuta pretutindeni nota diferențială și nu doar la scriitorii din vremea sa, născuți sub zodia individuațiunii, dar și la scriitorii clasici, Corneille, Racine, Molière. Chiar la filosofii janseniști, întruniți într-o doctrină religioasă, deci unitară, pe Sainte-Beuve îl interesează în ultimă instanță specificul fiecăruia : al lui Pascal, Jansenius, Saint-Cyran... În perioada noastră interbelică discursul critic al unor Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Perpessicius, era programatic orientat spre unicitatea fenomenului literar. Poate nu întîmplător ei au fost multă vreme cronicari, refractari lucrărilor de sinteză critică.

Un teoretician azi mult comentat, Mihail Bahtin, vorbea despre *polifonia* operei lui Dostoievski : înțelegea, prin acest termen, coexistența unor ideologii, filosofii, conștiințe foarte variate, independente, egale între ele și în raport cu ideologia scriitorului. Credem că e o exagerare : scriitorul rus ilustra *ideologii* și *filosofii* mai curînd spre a le ruina în favoarea propriei sale concepții. Dar aici ne interesează viziunea lui Bahtin în ea însăși, anume faptul că într-un om, care era Dostoievski, puteau să încapă, după opinia criticului, cu drepturi egale, diverse moduri de gîndire. Acesta e mai curînd cazul *conștiinței critice* moderne: o polifonie de voci într-una singură. Cu un cuvînt mai adecvat, avem aici un fenomen de *polipsihie*. Termenul va fi mai bine înțeles dacă-l privim ca un antonim al celui de *metempsihoză* : procesul, imaginat de antici, al migrației unui suflet prin mai multe corpuri. *Polipsihia*, invers, presupune cumularea mai multor suflete în aceeași peresoană, în persoana și conștiința criticului literar. Altfel spus, opera criticului modern, poate fi privită ca un text, sau ca un semn complex în care semnificantului îi corespund mai multe semnificate.

Dar conștiința critică astfel definită, întîmpină firesc o serie de amendamente. Prima obiecție ar fi că nici un cititor comun, cu atît mai puțin un critic

nu se apropie de textul literar cu o gîndire pasivă, inertă, ci dimpotrivă, cu o conștiință activă. Orice subiect receptor e înarmat cu un fond aperceptiv, cu o informație și cu un sistem de referință. Orice lectură ar fi, cum se spune, o *transcodare*, o trecere dintr-un cod în altul, «o nouă versiune» a operei, ceea ce echivalează uneori cu o asimilare prin deformare, sau chiar prin anularea obiectului. O asemenea înțelegere a criticii ar fi simplificatoare. Conștiința critică, a cititorului în genere, e înzestrată, desigur, cu un fond aperceptiv. Totodată însă, cu o serie de rezerve intelectuale și morale, încă nerealizate efectiv. Reproducem încă o afirmație, din eseul lui Mihail Ralea : *«Anumiți oameni sînt mai mult decît indivizi, sînt umanități. În ei sălășluiesc toate virtuțile deopotrivă»*. În orice subiect, așadar, există o sumă de potențe spirituale, asemenea unor coduri genetice care își așteaptă împrejurările și prilejul să se transforme în realitate. În structura subiectului critic, se află o informație reală, acumulată prin educație sau lectură, dar se află și una posibilă, care poate deveni la rîndul ei reală, prin asimilarea unor valori corespunzătoare. În conștiința călinesciană erau asimilate valori ca Eminescu, M. Sadoveanu, Arghezi, dar existau rezerve pentru asimilarea și a altor poeți ca Beniuc, Marin Sorescu etc. Un cititor din Evul mediu nu putea concepe lumea prin două sau mai multe acte de conștiință diferite. El trăia într-un sistem informațional unitar, uniform și dogmatic. Pentru psihologia omului modern, în schimb, înclinată spre înnoire și diversitate, existența unor moduri de gîndire eterogene e un mediu firesc și preferabil. De altfel, o conștiință plurală nu putea să apară decît în veacurile din urmă, cînd arta și cultura trec printr-un moment de manifestare concretă în planul multiplicității. Ea e un produs spiritual al vremurilor noastre în care se vorbește despre opere originale, *«cu norma în sine»*, despre diversitate de stiluri etc. Am spune, mai mult, că dintr-o prea strînsă dependență de structurile artistice moderne provin limite și îngustimi ale criticii literare. Aptă să perceapă și să-și asume o multiplicitate de valori, critica devine în schimb, incapabilă să decanteze esența fenomenului estetic. Ea realizează o intimitate cu singularele, dar în absența unui universal ferm și clar. Or, cunoașterea (cea estetică de asemenea) nu se mai mulțumește azi cu simpla acumulare de fapte variate, ci tinde să le descopere legea, structura universală, modelul invariabil și stabil. Sînt numeroase în veacul nostru concepțiile integrative, care condamnă pulverizarea conștiinței umane într-o pluralitate de conștiințe eterogene. De la încercările filosofice, la stăruința științelor naturii de a descoperi structura ultimă a materiei, asistăm la un efort masiv de reintegrare a culturii într-o viziune sintetică, întemeiată pe un principiu universal, opus policentrismului modern. Semiotica, o știință a științelor, se asociază aceleiași orientări generale. În plus, societățile moderne, afectate de complicarea vieții economice și morale, își propun să anticipeze modificările ce pot interveni în sistemul diferitelor sectoare ale existenței, pentru a le calcula consecințele și chiar pentru a preîntîmpina eventualele perturbări din organismul social.

Teoria literară actuală, (care nu e decît teoria dintotdeauna preocupată să afle *norma*, legea) susținută de discipline științifice moderne (ca matematica, metodele statistice, teoria sistemelor, metoda informației) poate construi modele unitare nu numai pentru realitatea artistică prezentă, dar și pentru aceea posibilă și dezirabilă în viitor. Critica literară, în schimb, rămîne intuitivă și contemplativă, atașată de un singur model cultural, *«asemantic și asintactic»*, cum îl numește I. Lotman, adică *antiintegrativ*. Viitorul însă se anunță *«semantic, sintactic»* și *integrativ*. Va fi acest viitor mai bun sau mai rău pentru condiția morală și spirituală a omului, iată o întrebare la care nu e simplu de răspuns. Sistemul artelor va pierde, desigur, din spontaneitatea sa, devenind, în cel mai bun caz, un teritoriu al unei libertăți spirituale prevăzute și chiar planificate. Critica însăși, *conștiința plurală a criticii*, cu virtuțile și limitele ei, dacă nu va dispare așa cum a apărut va deveni oglinda unei pluralități previzibile, trăind poate cu sentimentul propriei sale artificialități. Sînt semne că literatura de tip policentric, iar în consecință și conștiința ei — critica literară modernă, își trăiesc momentul crepuscular, din ajunul dizolvării lor în alte modele culturale. Le-am descris aici cu nepărtinirea cercetătorului, dar și cu oarecare nostalgie, ca pe niște *fapte* care au fost și poate nu se vor mai repeta niciodată în istorie.

Marian VASILE

COMPARAREA LITERARĂ ȘI SUBSTRATUL MENTAL AL CULTURII

(II)

În orice operă artistică se află implicată sau mărturisită explicit o imagine de om ideal, aceea care strînge în sine ceea ce se cunoaște despre natura umană la un moment dat și ceea ce se speră că va realiza omul. S-a spus, pe drept cuvînt, că eroii literari au jucat întotdeauna rolul de floteuri — de mici bucăți de lemn așezate pe apă pentru a permite hidrologilor să stabilească cursul acesteia [10]; dar unii eroi exprimă înseși aspirațiile societății sau ale grupului căruia îi aparține autorul, oferind cititorului modele de umanitate. Toate aceste modele — *l'honnête homme*, gentlemanul, cetățeanul — descind din două prototipuri: înțeleptul și cavalerul [11] și ele sînt prezente în scrieri, mereu sub alte veșminte. În acest sens, observațiile făcute, aparent întîmplător, dezvăluie brusc cititorului cum privește scriitorul o altă colectivitate și care consideră el că este adevărata valoare a omului. De exemplu, marele povestitor Ion Neculce descrie, ca un cronicar, manevra pe care a făcut-o Dimitrie Cantemir atunci cînd a aflat că un detașament de soldați otomani se îndreaptă spre capitala Moldovii: bănuind că Înalta Poartă a aflat de tratativele sale cu Petru cel Mare, principele a atacat noaptea detașamentul și i-a făcut pe toți prizonieri. Numai că detașamentul se îndrepta spre Polonia și, de aceea, Cantemir a trebuit să-și justifice acțiunea agresivă cu diplomație. Aparent incidental, scriitorul adaugă: «*Deci atunci, la prinsoarea acelor turci, s-au întîmplat de a pierit un turc, de moldoveni. Deci Vodă a stătut cu acel agă de au împăcat lucrul pentru acel turc și pentru altele ce zicea turcii că le mai lipzesc, atunci noaptea, cînd i-au prins. Și i-a dat acelui agă Dumitrașcu Vodă o mie de lei, zicînd și turcul aga că a lui vină este*» [12]. Iată, deci, cum moartea unui om se șterge cu o mie de lei, în care preț au intrat și alte obiecte pierdute! Pasajul dă cititorului ideea de om care prevala în mintea acelui agă; o idee care rezultă și din adevărata schiță literară pe care o introduce Dimitrie Cantemir în subsolul *Istoriei imperiului otoman*, unde descrie cum un detașament de pradă tătar a prins o delegație de otomani în drum spre Cameniță, i-a ras în cap, le-a schimbat hainele și i-a vîndut ca sclavi [13]. Atitudinea față de om este precizată în portretele de oameni exemplari cum este portretul lui Ștefan cel Mare în cronica lui Grigore Ureche sau numeroasele chipuri de «mari oameni» înfățișate de Miron Costin în scrierile sale.

Imaginea omului este completată de imaginea colectivității în care trăiește acesta, de imaginea «celuilalt» și de imaginea lumii. Imaginea lumii nu a fost mereu aceeași, deoarece nici cunoștințele geografice și nici interesul față de alte tărîmuri nu au rămas neschimbate de-a lungul secolelor. Mai înainte de epoca descoperirilor geografice, de răstimpul în care exploatarea continentelor a devenit sistematică, în scopuri economice și politice, oamenii nu plecau spre necunoscut ca să facă «descoperiri»: trăiau în spațiul lor pe care-l delimitau cu ajutorul cîtorva nume. Așa au făcut elinii, romanii, bizantinii; apoi, au fost date denumiri părților de continente și țărilor. Otomanii, însă, și-au păstrat neschimbată pînă tîrziu viziunea despre lume, un univers cu două părți: *Dar-al-Islam*, casa Islamului și *Dar al-Harb*, casa războiului [14]. Universul avea, apoi, o structură, părțile superioare avînd o semnificație deosebită în raport cu părțile de jos: a fost reconstituit modul în care elizabetanii își imaginau lumea, pornindu-se, mai ales, de la Shakespeare. În sfîrșit, lumea era guvernată de legi care făceau un loc mai mic sau mai mare imprevizibilului. Neprevăzutul, întîmplarea tragică nu uimeau pe medievali sau pe oamenii Renașterii, în măsura în care ne mirăm noi de un eveniment apărut pe neașteptate. Mai mult, în cazul raporturilor cu o forță arbitrară, neprevăzutul apărea ca o

---

[10] Vezi: Dan Grigorescu, *Littérature comparée, iconologie, thématologie*, în *Le comparatisme roumain*, Edit. Univers, 1982, p. 86.

[11] Vezi cartea noastră *Eseu în istoria modelelor umane. Imaginea omului în literatură și pictură*, Edit. științifică, 1972 și comunicarea noastră *Littérature et histoire des mentalités: les modèles d'humanité*, în *Actes du VIII-e Congrès de l'AILC*, Budapest, 1981, p. 517—521.

[12] Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediție Gabriel Strempel, Edit. Minerva, 1982, p. 534.

[13] Fragment redat în *Dimitrie Cantemir Historian of South East European and Oriental Civilizations*. AIESEE, 1973, p. 57—60.

[14] Bernard Lewis, *The Muslim Discovery of Europe*, Norton, 1982, p. 59—60.

parte din legea firii. În momentul în care Miron Barnovschi a fost atras la Istanbul și închis la Șapte turnuri, suita lui a fost de asemeni aruncată în temniță ; printre ei se afla și postelnicul Costin, tatăul lui Miron Costin, care scrie că în momentul în care postelnicul a fost scos din închisoare, în miez de noapte, spunîndu-i-se că este chemat de vizir, el a fost convins că va fi înecat sau torturat ca să declare dacă Miron Barnovschi avea averi ascunse. Or, iată că vizirul îl primește și-i spune să purceadă repede la alegerea unui nou domn : *«întors Costin postelnicul din spaimă, cu bucurie de la vizirul la ceilalți boieri ce erau închiși le-a spus vestea»* [15].

Cunoștințele despre univers și imaginea lumii sînt părți importante ale concepției despre viață care are în centrul ei un sistem de valori [16]. Acest sistem imprimă note particulare operelor culturale, deoarece într-un fel va fi elaborată o scriere într-un răstimp în care predomină valoarea religioasă și în alt fel va fi elaborată o scriere dominată de valoarea politică sau economică. Atît imaginea omului cît și imaginea lumii ne redau oamenii așa cum au fost și așa cum ar fi dorit să fie ; cunoașterea se îmbină cu năzuința care se simte mai liberă în opera care construiește în imaginar. În orice imagine apare o atitudine care prin tenta ei subiectivă ne restituie vibrația vieții.

3. Reconstituirea atitudinilor și a structurilor mentale ne coboară în adîncul ființei umane, unde se află stratul adînc din care pornesc gîndurile, sentimentele, comportamentele. Dar aceste atitudini mentale nu se limpezesc decît în măsura în care le comparăm cu atitudinile formate în alte medii culturale. Zeița vetrei, Hestia, trebuie să conlucreze cu zeul comunicării, Hermes, pentru a ne restitui diversitatea culturii umane elaborată de oameni cu atît mai deosebiți de noi, cu cît sînt mai îndepărtați în timp sau în spațiu. Dacă imaginea omului exemplar și imaginea lumii ocupă un loc central în mentalitatea oamenilor și deci și a scriitorilor, atunci evident că o comparare a acestor imagini ne poate explica nu numai asemănările și deosebirile între conținutul operelor supuse analizei, dar și motivele pentru care au fost alese anume genuri sau stiluri. Dacă modelul de umanitate propus va fi gentlemanul, evident că autorul nu va face apel la drama antică, așa cum pentru a da chip cavalerului va alege poemul. Apoi, cînd separăm două poeme, observăm cum apar două chipuri de cavaler care nu sînt perfect asemănătoare ; și aceasta pentru că scriitorii nu au avut aceleași idei, unul punînd accentul asupra faptei eroice, altul asupra disprețului față de moarte, după cum înțelegem din expresia încă în uz în secolul XIX, din Muntenegru : *«a murit în pat ca o femeie»* [17]. De fapt, contactele între culturi se stabilesc prin intermediul unui filtru format din imaginea «celuilalt», ea selectează acele aspecte din personalitatea străinului care permit observatorului să se definească mai bine pe sine : această imagine poate deveni «clișeu» acceptat de o colectivitate întreagă sau «stereotip» care nu se modifică în ciuda transformării realității [18]. Societățile conservatoare oferă numeroase exemple de stereotipuri : la Înalta Poartă, chiar atunci cînd trebuia descrisă moda dintr-o țară occidentală, se făcea apel la schițe și modele vechi de cîteva decenii sau chiar de un secol, iar în 1770, cînd o flotă rusească a ocolit Europa apuseană, a pătruns în Mediterana și a atacat pe otomani în Marea Egee, aceștia au protestat pe lîngă venețieni că au lăsat flota rusă să pătrundă din Marea Baltică în Adriatică prin ceea ce apărea pe hărțile medievale, drept un fel de canal [19]. Clișeele se formează atunci cînd colectivitățile intră brusc în contact cu mase de străini pe care nu au timp să le cerceteze amănunțit, mai ales în cazul campaniilor militare care nu sînt însoțite de cunoașterea unor laturi ale vieții culturale din lumea brusc descoperită ; este ceea ce s-a întîmplat, la sfîrșitul secolului XVII, cînd românii au intrat în contact direct cu trupele austriece, fără să cunoască aspecte ale vieții culturale din imperiul habsburgic și de aceea imaginea nu a fost favorabilă [20]. Dar mai interesante sînt clișeele care au persistat în cancelariile impe-

[15] Miron Costin, *Opere*, Edit. pt. literatură, 1958, p. 104.

[16] Georges Duby, *L'histoire des systèmes de valeurs* în *History and Theory*, 1972, 1.

[17] Vezi : Alan Ferguson, *Montenegrin Society, 1800—1830* în *Balkan Society in the Age of Greek Independence*, edited by Richard Clogg, Macmillan, 1981, p. 209.

[18] Vezi : H.B. Duroselle, *Opinion, attitude, mentalité, mythe, idéologie. Essai de clarification*, „Relations internationales", 1, 1974, p. 3—23 ; Louis Trenard, *Mentalités et stéréotypes. Voyageurs français en Italie au XVIII-e siècle* în *Actes du 102-e Congrès National des Sociétés Savantes, I*, 1978

[19] Vezi Bernard Lewis, *op cit.*, p. 153.

[20] Amănunte în articolul nostru *Das Bild der Österreicher und der Türken in der Rumänischen Kultur an Ende des 17. Jahrhunderts*, „Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit",Band 10, 1983.

riale şi în mediile săteşti, unde imaginea pe care şi-au făcut-o otomanii despre «europeni» sau europenii despre otomani a rămas mult timp neschimbată în secolul XVIII.

Imaginea celuilalt ne introduce în mecanismul comunicării, făcîndu-ne să observăm laturile pe care nu le sesizăm pentru că nu ne sînt familiare, sau cele care ne intrigă pentru că sînt net deosebite de ale noastre. În orice cultură apare o *«alteritate»*, o lume care este deosebită şi tocmai de aceea serveşte drept punct de reper ; descoperirea alterităţii [21], acceptarea «celuilalt», favorizează comunicarea şi schimbul de valori, contribuind la dezvoltarea personalităţii observatorului. Interesant este faptul că Asociaţia Internaţională de Literatură Comparată nu abordează, de regulă, literatura medievală şi cea antică, preferînd să pornească discuţii de la Renaştere încoace ; cu siguranţă, pentru că lumea medievală şi cea antică ne sînt mai puţin familiare. Dar ţelul principal al literaturii comparate este să descopere şi să cunoască «partea străină» din operele supuse comparaţiei, pentru că prin intermediul acesteia se extinde orizontul cunoaşterii şi se desăvîrşeşte umanitatea noastră. «Partea străină» se află în opera elaborată în alt mediu cultural, decît cel căruia îi aparţine cititorul [22], după cum se află în acel trecut care, pe măsură ce avansăm în timp, ne devine nefamiliar [23]. Fără să încerce să renunţe la modelul său cultural pentru a adopta un alt model, scriitorul şi cititorul puşi în contact cu o lume străină vor căuta să o cunoască ; înţelegerea acestei «alterităţi» provoacă *«o reflecţie deliberată asupra a ceea ce ne aparţine şi ce ne este străin, cei doi poli ai dialogului pe care-l presupune comunicarea literară»*, subliniază Jauss [24].

Descoperirea şi înţelegerea «alterităţii» este, fără îndoială, obiectivul principal al cercetării relaţiilor culturale şi al literaturii comparate, iar istoria mentalităţilor oferă acestor cercetări căi de acces spre însuşi mecanismul cunoaşterii şi al comunicării. Şi aceasta cu atît mai mult, cu cît istoria mentalităţilor înfăţişează activitatea de producere şi difuzare a imaginilor, a operelor, a valorilor ca un proces dinamic : cultura nu mai apare, din această perspectivă, ca un muzeu imaginar, ca o «House Beautiful», cum o priveau Walter Pater sau Ernst Robert Curtius. Evident că acest merit al noii discipline este concomitent şi dificultatea în care se află de a-şi preciza terminologia şi teoria. Soluţiile propuse sînt variate ; dar, ele nu credem că vor veni din partea eforturilor de a dezvolta *«o teorie orientată spre mentalitate, omogenă din punctul de vedere al terminologiei, axată asupra istoriei sociale ca istorie a difuzării şi transformării conştiinţei sociale»* [25]. Pentru că dacă s-ar adopta această soluţie, atunci cercetarea mentalităţilor s-ar insinua în disciplinele deja existente în cadrul ştiinţelor sociale ; or, istoria mentalităţilor s-a dezvoltat în prelungirea preocupărilor umaniste care au pus filologia şi istoria în slujba dezvoltării personalităţii umane. În măsura în care acest tip de cercetare, mereu atentă la substratul mental, nu va rămîne dependentă de opoziţia individ-societate, ci va readuce la lumină dialogul personalitate-colectivitate, în aceeaşi măsură nu va pierde din vedere oamenii, de dragul structurilor, al cantităţilor, al mecanismelor care par să funcţioneze mai presus de oameni. Istoria literară va profita de pe urma achiziţiilor istoriei mentalităţilor, dacă va lua în studiu perioade de timp mai îndelungate, deoarece atunci apar la lumină imaginile noi şi cele vechi, formele noi şi cele reluate ; dacă va investiga literaturi mai puţin familiare nouă, ca cele medievale ; dacă va urmări zonele culturale în care schimbările de valori au fost mereu active ca în Sud-Estul european, unde conexiunile intelectuale au alăturat opere, adeseori, complet diferite, ca cele elaborate în Bizanţul ortodox şi în Orientul islamic sau în Istanbulul conservator şi în Istanbulul reformelor şi al propagandei revoluţionare franceze.

Studiul perioadelor lungi, al genurilor şi curentelor literare ne poate restitui aspecte instructive ale sintezei artistice sud-est europene, în care s-au contopit realizări din domeniul oralităţii cu expresii ale limbajului figurativ şi ale scrisului. În această zonă culturală impulsurile primite din partea civilizaţiei mediteraneene au

---

[21] Mai pe larg în contribuţia noastră *Die Imagologie und die Entdeckung der Alterität* în *Kulturbeziehungen in Mittel — und Osteuropa im 18. und 19. Jahrhundert. Festschrift fur Heinz Ischreyt*, Ulrich Camen Verlag, 1982

[22] Vezi : Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*

[23] Vezi Philippe Ariès, *L'histoire des mentalités* în *La Nouvelle Histoire.*

[24] Hans Robert Jauss, *Einführung. Ästhetik der Rezeption und der Literarischen Kommunikation* în *Proceedings of the IX th Congress of the ICLA*, vol. 2, p. 35—36.

[25] Rolf Reichardt, *Für eine Konzeptualisierung der Mentalitätshistorie*, „Ethnologia Europaea", XI, 2, 1979/1980, p. 238.

fost decisive în antichitate și în epoca medievală, cînd au iradiat puternic cele trei mari vetre de civilizație — Roma, Atena, Ierusalimul. Apoi, Roma s-a deplasat spre Bizanț, iar mai tîrziu spre Moscova : desigur că ideea unei «translații imperiale» a facilitat această deplasare a centrelor de civilizație, dar mișcarea nu ar fi fost posibilă și nici rodnică, dacă nu ar fi provocat ecloziuni culturale. Ce a însemnat Roma și Bizanțul pentru români, bulgari, sîrbi, greci, turci, pe planul moștenirii culturale, preluată și îmbogățită, dar și pe planul inovațiilor, rezultate din răspunsurile date încercării de hegemonie a centrului imperial, formează o temă generoasă de studiu, din care poate rezulta o mai clară înțelegere a genurilor care au predominat în culturile sud-est europene pînă în preajma epocii revoluțiilor [26]. În cultura română a fost luată în cercetare perpetuarea formelor artistice pe firul «duratei lungi» și a fost propusă demarcarea «balcanității», ca formă culturală acceptată, de «balcanism», o formă definită în urma distanțării de elementele ei componente, operație care a fost efectuată în secolul 19, cînd cultura română a ieșit din regionalism, pentru a se înscrie într-un context european [27]. Urmărind un curent artistic european, ca Barocul, constatăm cum formele se schimbă în literatura și artele plastice din Sud-Estul european, dar fără să repete aidoma formele din Centrul Europei și de aceea ni s-a părut că putem vorbi despre un «barochism» care pune formele în mișcare și nu despre un baroc balcanic [28]. Urmărind o categorie de cărți de recunoscut prestigiu în literatura universală, *«cărțile de înțelepciune»*, ajungem la un tezaur de gîndire și de experiență dramatică recuperată în frumos și înțelepciune atît de către Iordache Golescu, cît și de Dositei Obradovici, Dimitrie Cătargi sau Raina Popovici : acest tezaur se prelungește în reflecțiile din nuvelă și roman sau în conflictele din piesele de teatru. Iar atunci cînd ne referim la teme nu avem în vedere doar subiecte abordate în opere literare, ci și personaje imaginare sau istorice care alcătuiesc universul nostru imaginar, după cum ne demonstrează Elisabeth Frenzel care în lexiconul ei [29] a alăturat pe Don Juan lui Dürer, l-a așezat pe Mozart după Miles gloriosus, așa cum după Casandra urmează Cristofor Columb, toate personaje în povestiri și piese de teatru : Mohamed, de exemplu, a apărut în culori întunecate în *Roman de Mahomet* sau la Dante, pentru ca Voltaire să inaugureze o nouă serie, cu drama lui din 1742. Apoi, sînt personaje care apar în mai multe literaturi sud-est europene, precum Baba Novac și ele ne-ar putea mai bine vorbi despre modul în care au fost elaborate operele și au fost ele receptate în lumea noastră. Un început, în această direcție, l-a făcut B.P. Hasdeu care în *Etymologicum Magnum Romaniae*, în articolul *Baba Novac*, compara o baladă română cu versurile întîlnite în *Bălgarski narodni piesni* de Miladinovzi și cu o baladă redată de Vuk Karadžić în *Srpske narodne pjesme*, ajungînd la concluzia că *«la români, ca și la sîrbi și la bulgari, Baba Novac este un tip de haiduc-patriarh, un haiduc pater familias»* [30].

În fond, cercetarea comparată a mentalităților este o preocupare umanistă care își propune să înțeleagă mai bine varietatea realizărilor umane și să pună în valoare ceea ce poate contribui la cultivarea naturii umane, la desăvîrșirea omului.

Alexandru DUȚU

---

[26] Vezi contribuțiile semnate de cunoscuți specialiști din țările sud-est europene și din alte țări din splendidul volum *Roma, Constantinopoli, Mosca*, Roma. Edizioni Scientifiche Italiane, 1983.

[27] Mircea Muthu, *Literatura română și spiritul sud-est european*, Edit. Minerva, 1976.

[28] Cronica colocviului internațional care a avut loc în România, în „Revue des études sud-èst européennes", 1982, 2 (Anca Vasiliu) ; actele colocviului vor apărea în revista „Baroque" de la Montauban.

[29] Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Alfred Kroner Verlag, 1976, 4. Auflage.,

[30] Vezi : B. P. Hasdeu, *Etymologicum magnum romaniae*. Edit. Minerva, 1970, vol. II, p. 200—207. Pentru legăturile lui Hasdeu cu cultura bulgară vezi Elena Siupiur, *Relații literare româno-bulgare în perioada 1918—1978*, Edit. Minerva, 1980. Pentru aspecte generale ne permitem să semnalăm și articolul nostru : *Expresia artistică a mentalității balcanice*, „Buletinul Comisiei Naționale UNESCO", 1983, 4. Pentru o aprofundată cercetare a raporturilor oralitate-scris care nu se suprapun peste relația folclor-literatură cultă, ci trebuie să aibă în vedere schimbările profunde provocate în mentalitate și expresie culturală de apariția și industrializarea tiparului, de văzut cu precădere Jack Goody ed., *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge University Press, 1968 și Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, Methuen, 1982.

OGLINZI PARALELE

TEATRUL ȘI «MIȘCAREA RECUNOAȘTERII»

«...un individ se ivește în fața altui individ» — spune, la un moment dat, Hegel, în *Fenomenologia spiritului*. Dar, vorbind în termenii tacticii șahiste, încă în această primă «mutare» încolțește sîmburele oricărei situații dramatice : o privire se ațintește într-alta, un pas îl determină pe celălalt, o replică într-o altă replică, își rîvnește confirmarea. Cu alte cuvinte, teatrul însuși se naște în clipa aceasta, căci apariția unei persoane în fața alteia presupune o iminentă confruntare, impactul și concilierea celor două acțiuni. Fiecare dintre indivizi, remarcă Hegel, are în mod solitar certitudinea lui însuși, dar nu și siguranța că o posedă *și* pe a celuilalt ; cît timp doar jinduiește după aceasta și n-o are, propria-i convicțiune de sine nu conține substanță obiectivă, *«nu are încă adevăr»*. Sau, rostit altfel, prin vocea lui Shakespeare, *«omul nu-i stăpîn pe nici un lucru»* atîta vreme cît *«nu-l vede tălmăcit prin consfințire»*. Iată de ce omul este, dintru început, *dorință*, fiindcă orice *«conștiință-de-sine nu are [...] certitudinea ei însăși decît prin suprimarea acestui Altul, care se prezintă pentru ea ca viață independentă»*. Ca urmare, prima conștiință o «înghite» pe cealaltă, spre a obține pentru sine dovada carnală că ea însăși există nu numai într-un fel izolat, subiectiv, ci și într-unul obiectiv. Conștiința-de-sine este o privire ce se ivește în fața altei priviri, cufundîndu-se în ea. Pentru că, așa cum aflăm din *Troilus și Cresida* : «...omul, cît ar fi de înzestrat, / În sinea lui sau altcum, nu se poate / Făli cu ce-i al lui și nici simți / Că e stăpîn decît prin oglindire». Dar Altul reprezintă și el tot o conștiință-de-sine, adaugă Hegel. Și, deci, tot o privire, căreia-i ghicim ușor «mutarea» : va proceda la fel ca prima, căci și cea de a doua dorește să posede proba concretă a existenței sale obiective, să se umple și ea de adevăr. Fiecare conștiință-de-sine aspiră să dețină nu numai certitudinea *sa* de sine, ci și pe cea a celuilalt, pulverizîndu-l ca prezență insulară.

Se pune la cale, astfel, o dublă incursiune după pradă a privirii : a mea într-altul, a altuia în mine. Iar : «Privirea face cale-ntoarsă numai / Cînd, rătăcind, îmbrățișează lucrul/ Ce-o oglindește». Eu îmi caut și îmi validez esența ființei în celălalt, care, «înhățat», interiorizat, devine al meu, se face *«eu»* însumi. Tot așa, celălalt, fiind un Altul, execută o mișcare identică, întrucît — atrăgîndu-mă înăuntrul său — mă preface în *«el»* însuși, văzîndu-se pe sine în oglinda capitulării mele. Într-un moment de har uluitor, Cresida a formulat mișcarea aceasta prin întorsături de frază de-a dreptul hegeliene : «Din sinea mea rămîne-aici o parte. / Tăgăduindu-se hain spre-a fi / La voia altuia».

Un individ răsare în fața altui individ și — dacă ei nu se ignoră, părăsindu-se *«în mod indiferent unul pe altul liberi, ca lucruri»* — din acea secundă se declanșează *lupta* recunoașterii : *«Conștiința-de-sine are înaintea ei o altă conștiință-de-sine»*. Cîtă vreme rămîne închisă ca o scoică, conștiința este oarbă : un ochi mort. Căci, tot Shakespeare spune : «...Nici ochiul însuși / Cel mai subtil din simțuri nu se vede / Decît ieșind din sine». Fiecare conștiință se proiectează în cealaltă, una își are în alta ecranul pe care se vizionează. Acțiunea mea asupra altuia și reacțiunea lui simultană dezvelesc o aceeași «poftă» de celălalt ; o deschidere și o închidere reciprocă : eu către el, el către mine, eu în el, el în mine :

«...ochii față-n față așezați / Se oglindesc întocmai între ei». Eu devin astfel esență, realitate și adevăr pentru mine și pentru celălalt (ostatecul meu), iar el devine esență, realitate și adevăr pentru sine și pentru mine însumi (ce mă aflu absorbit înăuntrul lui). Epura în doi timpi a mișcării recunoașterii ar putea fi reprezentată astfel :

1a : eu *mă* recunosc în celălalt
2a : eu *sînt* recunoscut de celălalt și, totodată, *îl* recunosc.

1b : celălalt *se* recunoaște în mine.
2b : celălalt *este* recunoscut de mine, și, totodată, *mă* recunoaște.

Cum am mai spus, mișcarea recunoașterii — cauzată și determinată de întîlnirea dintre două conștiințe — conține un liminar nucleu dramatic ; de aceea, cred că, în funcție de ea și de modul în care se împlinește sau eșuează, pot să fie diferențiate unele de altele speciile genului dramatic.

Conform esteticii hegeliene, în tragedie se reflectă existența pură a contrarelor ca și contrare absolutizate. *«Tragicul originar constă în faptul că înăuntrul unui astfel de conflict ambele părți ale opoziției, considerate pentru sine, sînt* îndreptățite, *în timp ce, pe de altă parte, fiecare dintre ele își poate realiza adevăratul conținut pozitiv al scopului și caracterului ei numai negînd și* lezînd *cealaltă parte la fel de îndreptățită...» ;* o parte refuză să accepte îndreptățirea celeilalte, și invers, iar în consecință fiecare dintre ele — *«neputînd ceda din sine însăși și din ceea ce și-a propus să ducă pînă la capăt» — «se dă pe sine pradă pierderii totale».* În tragedia exemplară există, așadar, două forțe care se exclud reciproc, excluzînd, implicit, oglindirea în doi timpi, presupusă de acel du-te-vino al recunoașterii.

Eroii tragici sînt indivizi ai unui *«patos individual»*, necunoscînd alteritatea și, deci, *«nerecunoscînd alt patos».* Ei reprezintă figuri statuare, rigide și solitare, la care nu se poate concepe cochetăria de a se oglindi (1a și 1b) și nici grația unei reverențe (adică executarea *completă* a celei de a doua mișcări). Antigona și Creon sînt două forțe ce nici nu se recunosc una în alta, nici nu reușesc să-și smulgă una celeilalte recunoașterea. Tocmai eșecul *plenar* al acestei tentative reciproce iscă tragicul ; în mod analog, realizarea recunoașterii ar însemna, fatal, însăși dispariția tragediei. Certitudinea de sine se transformă aici într-o *«agresiune precis conturată»*, deoarece o conștiință urmărește, fără ezitare, suprimarea celeilalte, ce se conservă ca esență independent-insulară. Replicile tragice cad tranșant, cu șuierat de spadă :

ANTIGONA : Mai mult ca moartea-mi ce mai vrei ?

CREON : Eu moartea-ți-vreau și mi-i de-ajuns.

În absolutul țintei și caracterului lor, combatanții sînt oarecum frustrați de subtilitate, un fel de negură le aureolează inflexibila conduită. Unul nu vede decît moartea celuilalt, nu și pe a sa, determinată de chiar desăvîrșirea primei. De aceea, privind chipul sluțit de moarte al Antigonei, Creon întreabă doar : *«De ce pierzarea-ți vruși ?»*, fără să-și dea seama că ar fi trebuit să gîndească, simultan, și a doua întrebare : *«De ce pierzarea-mi vrui ?»* Căci suprimarea unei conștiințe / vieți atrage după sine, în mod necesar, și suprimarea celeilalte.

Definiția, de vădită inspirație hegeliană, a lui Camus este și ea revelatoare : *«...forțele care se înfruntă în tragedie sînt deopotrivă de legitime, au deopotrivă dreptate. [...] Antigona are dreptate, dar nici Creon nu greșește».* Revăzută prin prisma mișcării recunoașterii, substanța tragediei devine mai complexă, dezgropîndu-și ascunsele straturi de profunzime : Antigona are certitudinea dreptății sale, dar n-o poate regăsi în celălalt, după cum nici nu poate să-i impună acestuia validarea ei ; Creon nu greșește, dar nu poate contempla, în Antigona, absența erorii proprii, după cum nici n-o poate sili să-i confirme adevărul. Conștiințele tragice nu concep primul timp al recunoașterii (1a/1b), iar din cel de-al doilea — în trufia nealterității lor — nu rîvnesc decît înfăptuirea unui singur segment (eu *sînt* recunoscut de celălalt), înlăturînd cu vehemență bucla complementară (totodată *îl* recunosc pe celălalt). Unicul segment acceptat devine chiar imperativul categoric al fiecăruia dintre cei doi indivizi : eu trebuie să fiu recunoscut ! Și cum nu pot ceda nimic, cum nu pot lăsa din sinea lor o parte la voia altuia, ei se recunosc numai ca nerecunoscîndu-se reciproc. Conștiința tragică e o *conștiință simplă*, cu *«identitatea nedivizată»*, nefisurată de acel du-te-vino al oglindirii. Ea este opacă : nu răsfrînge și nici nu se răsfrînge.

La fel ca tragedia, și comedia configurează confruntarea dintre două forțe, cu diferența esențială că, aici, numai una dintre ele este îndreptățită în acțiunea sa, lezînd pe bună dreptate cealaltă putere. Fiecare dintre părțile opoziției ne asigură, inițial, că nu va renunța la nimic din unilateralitatea voinței și scopului său, refuzînd să treacă pragul oglindirii reciproce. «Piei din ochii mei !» strigă unul dintre combatanți. «Dispari din fața mea !» răspunde, tot așa de violent, și celălalt. «Ai ochi să te uiți la mine ?» exclamă primul. «Îndrăznești să mă privești ?» țipă celălalt la fel de uluit de atîta neobrăzare. Și aici, ca în tragedie, este vorba despre indivizi care nu realizează integral mișcarea recunoașterii, neadmițînd decît desăvîrșirea acelui unic segment semnalat : *eu sînt recunoscut de către celălalt*, care e «sluga» mea / celălalt mă recunoaște ca «stăpîn» (*«Plăcută reciprocitate, n-am ce zice !»* — exclamă Figaro, adică *«sluga»*, descoperind mecanismul blocat al complicatei mișcări a recunoașterii). În comedie, deci, accentul cade pe o unică relație : aceea dintre *stăpîn* și *slugă*. Raportul acesta de bază — conflictual prin chiar natura sa și producător de efecte comice — se concretizează atît la propriu, cît și la figurat, adică atît în planul pur empiric, fizic chiar (Pantalone este într-adevăr stăpînul lui Arlecchino), cît și în cel abstract al conștiințelor. Or, în realitate, tocmai în acest ultim plan, relația se dovedește a fi plastică, reversibilă, provocînd răsturnări imprevizibile și crude, căci sluga devine stăpîn, stăpînul, slugă ș.a.m.d. într-o serie nesfîrșită de schimbări de locuri. Stupoarea conținută de o asemenea revelație feroce o divulgă pregnant comedia plautină :

PSEUDOLUS : Hai, zi ce vrei, cu toate că-s mînios pe tine.

SIMO : Cum, se mînie sclavul acuma pe stăpîn ?

PSEUDOLUS : Te minunezi ?

Spre diferență de tragedie, aici se luptă două [1] forțe care nu au egală îndreptățire. Una o neagă pe cealaltă, lezînd-o, dar nefăcîndu-se vinovată din această cauză (cum se întîmplă însă în tragedie), tocmai datorită moralității sale. Cum s-a spus, Antigona are dreptate, dar nici Creon nu greșește. În schimb, Harpagon n-are nici o îndreptățire morală în acțiunea sa, dreptatea este numai de partea lui Cléante. De aceea, comedia circumscrie triumful ireverențios, dar legitim, al tinereții ; ea este revolta împotriva bătrîneții, a ordinii vechi, senile. Comedia reprezintă, întotdeauna, demolarea unei Bastilii, adică a autorității paternaliste, ca și primenirea și deszăgăzuirea mișcării recunoașterii, blocată în segmentul stăpîn-slugă. Autoritatea poartă, în comedia clasică, masca Tatălui : necioplit, imbecil, hirsut, viclean, poltron și lasciv. *«Eu sînt stăpînul !»* răcnește unul dintre bădăranii lui Goldoni, dar replica poate fi regăsită, ca motiv central, în toate recitativele totalitare ale reprezentanților supremației comice. Textul lor e fix (restul fiind doar variațiuni pe aceeași temă) : «...băiatul / fata o să facă ce vreau eu», și cortina ar putea să cadă, resemnată, după prima scenă, iar comedia nu s-ar mai naște, dacă nu și-ar vîrî coada, aici, și diavolul comic : sluga. Simulînd acceptarea unei recunoașteri unilaterale, mimînd, cu alte cuvinte, supunerea necondiționată, servitorul se răzvrătește, devenind uzurpatorul vesel al autorității, cavalerul plebeu care hăituiește și însîngerează, cum spune Tranio, *bătrîna răutate*, deoarece îi place, în primul rînd, dialectica, adică lupta (*«Mă duc la el să-ncepem vorba»* exclamă sclavul plautin, văzîndu-și stăpînul). El este, mai presus de toate, un adevărat *poet*, un creator de comedie, care — divulgă Pseudolus — *«îmbracă născocirea în straie de adevăruri»*, desurubînd și reînșurubînd mașinăriile teatrale, punînd la cale un «spectacol» ce vestejește ținuta marțială a taților înfipți în tronul derizoriu al puterii comice.

Cum am mai spus, în comedie, numai una dintre forțe e îndreptățită, tocmai întrucît este nedreptățită. Cealaltă, reprezentînd hegemonia, își proclamă singură,

[1] La prima vedere, ar părea că analiza concretă a pieselor infirmă această afirmație, dezvăluind existența unei triade. Un sondaj, de pildă, în opera lui Plaut (*Mostellaria* ori *Pseudolus*) și Molière (*Vicleniile lui Scapin*) degajă, în aparență, epura unei opoziții cu trei termeni de referință : Theopropides — Philolaches — Tranio ; Simo — Calidorus — Pseudolus ; Géronte — Léandre — Scapin ; Argante — Octave — Sylvestre. Primul (Theopropides sau Géronte) este stăpînul ; al doilea (Philolaches ori Léandre) are o dublă funcționalitate : e «sluga» primului și «stăpînul» celui de-al treilea (Tranio sau Scapin), care întruchipează sluga propriu-zisă. În realitate, conflictul interpune doar două forțe (Theopropides — Tranio ori Géronte — Scapin), pretextul luptei oferindu-l dorințele celui de-al doilea (Philolaches sau Léandre). Însă, după modelul primei relații (Géronte — Scapin), acea secundă (Léandre — Scapin) este și ea plastică, producînd efecte comice din jocul interșanjabil dintre dominație și servitute (v. *Vicleniile lui Scapin*, II, 5 și 7).

nu fără cinism, îndreptățirea-fără-îndreptățire. Bartholo, tutorele din *Bărbierul din Sevilla*, e un fervent comentator al propriei atitudini : *«Nu lipsește decît să dăm voie tuturor netrebnicilor să aibă dreptate ! Ați vedea atunci cum s-ar duce de rîpă autoritatea !»* sau *«Îmi bat joc de argumentele lui... Voi face uz de toată autoritatea mea !»* sau *«Dreptate ! O fi bună pentru voi ăștia, netrebnicii ! Eu sînt stăpînul vostru și dreptatea e de partea mea totdeauna !»*. În înfruntarea comică, un individ se ivește în fața altui individ și întîlnirea lor — sub aparența înșelătoare a oglindirii parțiale, oprită în stadiul rudimentar «stăpîn-slugă» — ia forma feroce a devorării reciproce (căci eu nu-l recunosc pe celălalt, iar celălalt, de asemeni, nu mă recunoaște). Ei se «înghit» unul pe altul precum crocodilul și leul din fanteziile Baronului von Münchhausen :

THEOPROPIDES : Privește-n ochii mei.

TRANIO : Privesc.

THEOPROPIDES : Vezi ?

TRANIO : Văd. Acuma un al treilea de s-ar ivi, de foame piere.

THEOPROPIDES : De ce ?

TRANIO : Nimic nu i-ar rămîne ; atît de răi sîntem, pe Hercle !

Dar suprimării tragice îi corespunde concilierea comică. De aceea, comedia debutează printr-o simulată recunoaștere și se încheie, de obicei, tot printr-o veselă și formală recunoaștere, marcînd aparenta restabilire a situației liminare, în care stăpînul e, din nou, stăpîn, iar sluga, plină de un respect suspect, se dă un pas înapoi, redevenind umilul și preacredincioșul slujitor. De la un capăt la celălalt al ei, comedia reprezintă, de fapt, o recunoaștere trucată, înscenînd mereu ceremonialul teatral-convențional al învestirii și reînvestirii stăpînului cu titlu de autoritate incontestabilă : *«Voi ține totdeauna socoteală de sfaturile dumitale, ba chiar și de autoritatea dumitale»* promite solemn un personaj goldonian. *«Iertare, stăpîne, iată-mă la picioarele dumitale !»* țipă, ipocrit-spășită, sluga. Comedia este, în consecință, însăși *comedia* recunoașterii și, adeseori, chiar și parodia acestei comedii ; iată o mostră revelatoare din *Vicleniile lui Scapin* :

SCAPIN : Închipuiți-vă că sînt tatăl dumneavoastră care sosește și răspundeți-mi hotărît, ca și cum i-ați răspunde lui... „Cum îndrăznești, ticălosule, derbedeule, păcătosule, fiu nedemn al unui tată ca mine, să apari în fața ochilor mei... ? (...) Răspunde-mi, neisprăvitule, răspunde-mi, s-aud și eu ce poți să-mi spui ?...“ Ei, drace, de ce-ați rămas așa buimac ?

OCTAVE : Fiindcă îmi închipui că-l aud pe tata.

Tranziția de la recunoașterea trucată la aceea reală poate fi detectată în comediile pur pasionale, unde ies cu pregnanță în relief *rolurile grave* (sintagma se găsește și la Goldoni, și la Andrea Perrucci), în care, deci, un bărbat se ivește în fața unei femei. Iubirea, în comedie, este, într-un fel, simplificată și esențializată, epurată de nuanțe, prefigurîndu-se în aria aceleiași relații dintre «stăpîn» și «slugă». De altfel, partenerii — seduși de strălucirea atîtor procedee comice irezistibile — preiau, adeseori, pentru a cîștiga partida, trucurile și teatralismele lui Arlecchino, Polilla ori Scapin. Bărbatul, care s-a inițiat la «școala îmblînzirii», se comportă asemeni vînătorului ce urmărește sălbăticiunea ori dresorului care domesticește fiara : *«Sînt născut / Să te-mblînzesc, iubită Kate»* avertizează Petrucchio, dar replica i se potrivește la fel de bine și lui Carlos, eroul lui Augustín Moreto, și lui Calaf, personajul lui Carlo Gozzi. Femeia, drapată semeț într-o aură de inaccesibilitate, acceptă lupta sau *«jocul primejdios»* ca pe un *pariu*, cu credința arogantă că va fi, oricum, învingătoare. Iată de ce confesiunea programatică a Mirandolinei nu diferă prea mult de aceea a lui Don Juan din comedia molierească (p. 1, 2) ; *«...vreau să mă slujesc de toate vicleșugurile ca să înving, să înmoi și să cuceresc inimile cele mai sălbatice, împietrite și dușmănoase...»*. Marile comedii — care de altfel prevestesc drama — sînt cele ce aduc în avanscenă femeia «neîmblînzită și crudă», care respinge dragostea de tip feudal, cu alte cuvinte, are oroare să devină sclava iubirii : Diana lui Augustín Moreto, Turandot, eroina lui Gozzi, Giacinta lui Goldoni. Asemenea femei par doar trufașe, dar, în realitate, iradiază de dorința recunoașterii : *«...Știu bine / Că n-ai făcut nici drumul jumătate / Ca să-mi pătrunzi în suflet»* exclamă, jignită, Catarina, repezindu-și stupidul pretendent.

Impactul inițial din marile comedii pasionale — *Îmblînzirea scorpiei, Disprețul cu dispreț, Trilogia vilegiaturii, Turandot* — este unul dintre *stăpîn* și *stăpîn* (Pe-

trucchio-Catarina ; Carlos-Diana ; Leonardo-Giacinta ; Calaf-Turandot), partenerii ajungînd abia treptat să descopere şi să guste voluptatea dureroasă a posturii de «slugă». Cea mai rafinată expresie a acestui gen de relaţie pasională se află, poate, în goldoniana *Trilogie a vilegiaturii*. Iniţierea în iubire constituie, de fapt, o iniţiere în mişcarea recunoaşterii. *«...nu m-am născut sclavă şi nu vreau să fiu sclavă»* declară, cu ton tăios, Giacinta, nepermiţînd nimănui s-o deposedeze de *«onesta mea libertate»* (argumentele ei sînt şi ale Catarinei, Dianei, ale lui Turandot ori ale Mirandolinei). De aceea, ea denunţă gelozia aberantă, reflex al crizei posesive : *«Cine poartă stimă unei femei nu poate nutri asemenea simţăminte, şi unde nu există stimă, nu poate exista nici iubire»*. Nu-i mai puţin adevărat însă că Giacinta dezvăluie şi o nemăsurată vanitate, suferind de *«blestemata asta de ambiţie de a nu voi să depind de cineva, de-a voi să fiu servită»*, dorită şi adorată, nesuportînd aerul fad al gesturilor indiferente. *«...dacă nu ştiţi să iubiţi, învăţaţi !»* strigă, îndreptăţită, Giacinta, dar ea însăşi n-a învăţat încă să iubească. Aşa că înfruntarea ei cu Leonardo e una dintre doi «stăpîni», care-şi conservă unilateralitatea voinţei lor, executînd incomplet şi stîngaci figurile de dominaţie şi servitute din actul oglindirii simultane (2a şi 2b). De aceea, între ei, se strecoară lesne un al treilea, Guglielmo, posesorul unei tehnici de domesticire mult mai eficiente, care constă în umilinţa felină a «slugii» şi în retorica ei perfidă. Prinsă în capcană de «sluga» sa Guglielmo, îndrăgostită, pierzîndu-şi independenţa nonşalantă de stăpînă, Giacinta descoperă stupoarea, ruşinea şi suferinţa de a deveni, la rîndul său, un fel de slugă a slugii sale. Victoria lui Guglielmo este însă faţa înşelătoare a înfrîngerii sale. Căci Giacinta nu concepe să fie, în iubire, doar «slugă», ci egala «stăpînului», alegîndu-l, în consecinţă, pe Leonardo. Există în *Trilogie*... un final ce corespunde, cum ar spune un comentator hegelian, unui gen de *recunoaştere calmă*, în care fiecare dintre cei doi parteneri convine că este un învingător învins şi, totodată, un învins învingător, adică stăpînul şi sluga celuilalt.

Dar comedia reprezintă o cutie cu nesfîrşite surprize, aşa că nu-i de mirare că în ea poate sta ascunsă o viziune şi mai profundă a mişcării recunoaşterii (chiar dacă aceasta rămîne încă marginală). Un asemenea pasaj apare ca un interludiu melancolic şi rafinat de flaut printre trîmbiţele stridente, de bîlci, ale *Comediei erorilor*. Celălalt nu se poate înstrăina de el însuşi, întrucît, răsfrîngîndu-se în mine, i-am devenit esenţa şi adevărul fiinţei sale (1b) : «Se poate oare, soţul meu, se poate / Să te fi-nstrăinat pînă-ntr-atîta / De tine însuţi ? Zic : de tine însuţi, / Căci eu cu tine una-s, eu ţi-s parte / Din suflet, cea mai bună parte-a ta». Şi, firesc, mişcarea complementară (1a) : esenţa mea se află în celălalt, care nu se poate smulge dinăuntrul meu, fără să nu mă smulgă şi pe mine din mine însumi : «O, dragul meu, să nu te rupi de mine, / Căci, vezi, cu mult mai lesne poţi să picuri / Un strop de apă-n clocotele mării / Şi-apoi să-l scoţi la loc dintre talazuri / Nici mai sporit, nici mai scăzut, decît / Să-ţi smulgi din mine, fără să mă smulgi, / Făptura...»

E vorba însă, cum am spus, numai de un intermezzo profund, de o genială inspiraţie, ce n-are, practic, aproape nici o influenţă asupra profilului conflictului comic. Abia odată cu apariţia dramei — şi, mai exact, a celei analitice — mişcarea recunoaşterii va umple, cu fluxul împlinirii ori refluxul eşuării sale, întregul timp teatral. Tragedia exclude recunoaşterea, iar comedia înscenează, adesea, numai parodia ei ; doar drama exprimă nevoia reală şi gravă de recunoaştere, căci aici, cum observă Camil Petrescu, totul se petrece în *«sferele cele mai adînci ale conştiinţei pure însăşi»*. Individului tragic îi ajunge scopul său substanţial, iar individul comic este încă, spune Hegel, cufundat în beatitudinea subiectivităţii lui. Numai în dramă individul are nevoie de celălalt, pentru că nu-i mai ajunge stricta, solitara certitudine de sine. Drama reprezintă desfăşurarea şi analiza mişcării recunoaşterii, iar aceasta este însăşi substanţa dramei. Dar pentru asta, trebuie mai întîi ca Hedda Gabler, în costumul ei negru de călărie, să se ivească, la promenadă, pe şosea, iar Rebekka să sosească în mohorîtul Rosmersholm.

Ion VARTIC

PETRU CARAMAN

UN MOTIV ALEGORIC ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC ȘI ÎN CEL POLONEZ *

(V)

O probă indirectă că motivul alegoric e venit în *Miorița* din bocete este că nu-l mai găsim nicăieri în lirica populară afară de ele. Dacă alegoria morții ar fi o creație aparte a poporului, fără nici o legătură cu datinile ceremonialului de înmormîntare și cu bocetele, atunci ea ar fi trebuit cu necesitate să se nască în doine și de aici mai tîrziu să treacă în poezia epică, iar aceasta pentru că *motivul nostru este eminamente liric și chiar partea din «Miorița» pe care s-a fixat este cea mai plină de lirism.* Acest lucru însă nici măcar nu poate fi presupus, fiindcă doinelor li-i cu totul necunoscută alegoria morții [103]. Motivul, așa cum se prezintă (în *Miorița)* în variantele unde el este desăvîrșit, ne arată o evoluție foarte înaintată [104], ceea ce întărește și mai mult bănuiala că în trecut a fost mai frecvent în *Miorița*, însă a început încă de mult să dispară din două motive mai însemnate : a) Alegoria aceasta — deși atît de frumoasă — prin însuși rafinamentul la care a adus-o perfecționarea, are în ea ceva excepțional dacă nu chiar străin pentru stilistica populară. În bocete ea a putut să se păstreze mai pretutindeni unde e vorba de flăcăi și fete mari, fiindcă acolo încă stă în legătură cu ceremonia înmormîntării, unde simbolul există în natură ; dincoace însă motivul, pierzînd cu totul legătura cu substratul din care a izvorît și devenind alegorie pură — ceea ce nu-i în spiritul popular — n-a mai fost înțeles, deci a căzut în uitare ; b) Cîntecele bătrînești, încă din a doua jumătate a secolului trecut au început să fie părăsite și uitate, iar această uitare a mers crescînd mereu, ajungînd în vremea noastră la proporții uimitoare. Printre ele însă au dispărut și acele cu motivul alegoric : *Miorița*. De aceea puține din *Miorițele* culese lasă impresia unei poezii întregi [105].

Concluzii

Deci nu mai rămîne îndoială că acesta este drumul pe care l-a străbătut motivul alegoriei morții pînă să ajungă întrupat în forme desăvîrșite ca cele din *Miorița*. Întîi, în vremuri străvechi, în faza barbară a popoarelor, a fost o sîngeroasă ceremonie, dar mai tîrziu datorită progresului, iar la unele națiuni datorită creștinării (ca la slavi) — căsătoria reală a mortului cu toate cruzimile ritualului, e părăsită. Totuși, ca o directă continuare a lor, rămîne în popor datina nunții la înmormîntarea celor necăsătoriți. Datina aceasta însă trece în poezia populară închegînd cu vremea cunoscutul motiv alegoric, care la început n-a fost deloc alegoric, ci reproducerea înscenării nunții din ceremonial, nuntă care nici ea la rîndul ei n-a fost alegorie fiindcă reproducea o credință puternică a poporului. Astfel, motivul alegoriei morții apare pentru întîia oară în chipul cel mai firesc în bocete, ca fiind izvorîte direct din înseși împrejurările morții și ale înmormîntării. Bocetele deci, trebuiesc privite ca cele mai vechi forme unde se întrupează motivul. Dar odată intrat în literatură el nu s-a mărginit numai la bocete, ci a început să circule și să se fixeze și în alte domenii, așa cum circulă în toată libertatea motivele de predilecție ale poeziei populare. Și anume s-a fixat acolo unde a găsit subiect analog cu cele din bocete adică : moartea tinerilor necăsătoriți și în special moartea unui flăcău. La fixarea și adaptarea motivului nostru însă, nu trebuie uitat concursul altor motive (ca de pildă al măicuții bătrîne de care e legat

---

* Textul apare sub îngrijirea lui Iordan DATCU.

[103] Nu găsim nici o doină unde s-ar afla vreo urmă din motivul alegoric în chestiune.

[104] Aceasta se vede și mai bine în comparție cu respectivele dume poloneze.

[105] Doinele, dimpotrivă, se bucură de-o viață mai lungă decît a cîntecelor bătrînești, se trăiesc cu mai multă putere pînă în timpul de față, deși și ele urmează același drum al decadenței și al dispariției.

și cel al ascunderii morții). Tot aici se adaugă și însemnatul rol ce l-au jucat și unele simple figuri ce formau un favorabil țesut stilistic în noile fonduri de adaptare : comparația, contrastul și mai ales personificarea, fiecare în parte sau încrucișîndu-se toate la un loc au slujit de trepte în lunga evoluție a motivului alegoric. Prin urmare, ceea ce nouă astăzi ni se prezintă sub chipul figurat, ceea ce tălmăcim drept alegorie sau simbol [106] adesea de înaltă valoare estetică a fost altă dată în vremuri vechi cea mai crudă și mai înfiorătoare realitate [107]. Aceasta socotesc că e geneza alegoriei morții în poezia populară, nu numai la români și poloni, dar la toate națiunile unde se află motivul.

Dar, deși răspîndit pe o sferă atît de întinsă, rătăcind nu numai în domeniile poeziei populare, ale aceleiași națiuni (la români : bocete, cîntece bătrînești, colinde, poate și doine) ci la diferite națiuni cu totul deosebite ca rasă, nu înseamnă că motivul acesta ajunge la vreo uniformitate în felul cum e cîntat : el se dezvoltă la fiecare popor în chip deosebit. Deși general-omenesc, totuși motivul alegoriei morții în formele ce întrupează la fiecare popor, în realizarea lui artistică, poartă impregnată în el pecetea etnică, lăsînd pe cercetător să întrevadă caractere specifice rezultate din împrejurări de viață deosebite, precum și un suflet deosebit cu aptitudini poetice mai pronunțate ori mai slabe.

E deci posibilă și firească o cercetare comparativă, din punct de vedere al realizării artistice, între poeziile cu acest motiv la diferite popoare.

Să vedem ce putem conchide cu privire la aceasta din poeziile respective ale românilor și ale polonilor.

5. *Aprecieri estetice prin comparație*

La poloni, în poeziile cu motivul ce urmărim, găsim mai pretutindeni alegoria morții pe deplin înfăptuită, pe cînd nu e tot așa la români. Aici, în poezia epică ea apare mai rar și numai în cea lirică îl întîlnim cu mult mai des și anume în bocetele de fecior sau de fată mare, fapt foarte explicabil, motivul fiind eminamente liric. Totuși nu mă voi ocupa aici de bocete, care prezintă un stadiu primitiv de fixare a motivului, ci de poezia epică unde s-a fixat mai tîrziu și unde avem faza cea mai înaintată a alegoriei ; iar aceasta și pentru că stadiul motivului din epica noastră populară e acel care ar corespunde cu cel reprezentat de dumele respective polone. S-ar putea compara și bocetele între ele, dar am văzut că cele polone au dispărut. Punem dar față-n față *Mioriței* noastre cu respectivele dume polone.

La români, în *Miorița* motivul se fixează pe fondul vieții păstorești și e cunoscut că la noi păstoria și haiducia ne-au dat cea mai frumoasă poezie populară, haiducii și ciobanii trăind în mijlocul celei mai frumoase naturi și dotați fiind și cu mai mult talent poetic. Deci e de așteptat ca și în cazul de față să se întîmple la fel. La poloni, motivul se fixează pe alt fond, se pare, într-un chip mai puțin fericit : viața soldatului sau mai rar : a nobilului cavaler (căci adesea e vorba de «dworzanie» sau «panowie»). Viața soldatului cu greu poate fi reprezentativă la un popor, iar cea a nobililor și mai puțin. Și aceasta nu e indiferent pentru o poezie cu motive universal-omenești ca cel în chestiune. Dar nu numai atmosfera cîntecului nu-i reprezentativă în poezia polonă, ci chiar nici eroul principal. În adevăr, el poate fi oricine : în cele mai multe variante e «Jasiu», un nume foarte general care nu spune nimic și pe care-l poartă mai toți eroii cîntecelor populare polone. Aiurea, în alte variante nici nu-i numit ; e designat sub numele de «al cincilea» sau «al patrulea», ori și mai șters încă : «unul» dintre ulanii sau husarii ce trec călări pe malul iazului. Nu tot astfel se întîmplă cu eroul principal din *Miorița*. Aici el este o personalitate ce se impune și nu poate fi confundată cu nimeni. Și aici e vorba de un grup colectiv la început ca și în dumele respective polone. Acolo trec ulanii, dincoace este un grup de ciobani dintre care se desprinde impunătoare figura

[106] La fel cu mitologia popoarelor vechi : sîntem înclinați a socoti drept simboluri ceea ce la ele era realitate.

[107] Aceasta nu e de mirare fiindcă în literatura populară mai întîlnim asemenea cazuri. De exemplu cîntecul bătrînesc al „Meșterului Manole" ce prezintă motivul *zidirei soției* care pentru mintea noastră astăzi are mai mult un înțeles alergoric, era în trecut o datină barbară de jertfă omenească. Cu filiațiunea motivului și cu explicarea lui se ocupă Lazăr Șăineanu. Cf. *Studii folcloristice*.

ciobanului erou : *«Auzi, mîndră, ce s-aude / Peste cel vîrfuț de munte ?.. / Trei miori dalbe sbierînd, / Trei păcurari trîmbițînd / Numai unu-i streinel / Cu trîmbița lîngă el»* [108] sau în alta care începe cu cunoscutul cadru al doinelor haiducești : *«Sub poală de codru verde / Ce turmă de oi se vede ? / Dar la dînsa cine șede ? / Șed șapte frățiori, / Numai unu-i streinel / Nu ține nimeni cu el...»* [109] sau încă aiurea : *«Numai unu-i mai strein, / Mai strein și mai bogat.»* [110]. Nici aici eroul nu-i designat cu un nume deosebit, totuși el răsare din mijlocul celorlalți într-o lumină vie. Alteori însă e numit mai precis deși numele e tot general : Moldovan, Vrîncean, Săcelean... [111].

În poezia polonă numele prea general ajunge că șterge cu totul personalitatea eroului, aici însă numele general de Moldovan, Vrîncean... are altă semnificație : eroul reprezintă un ținut anumit. Lumea cîntecelor respective polone în comparație cu cea din *Miorița*, e foarte restrînsă, se reduce la un singur personaj : eroul dumei, care nici el nu este bine reliefat. Calul, personaj mut, departe de a avea individualitatea oii năzdrăvane, primește numai solia stăpînului ce se înecă, fără alt rol. Ceilalți ulani ce însoțeau pe erou de-abia sînt pomeniți în chip colectiv la începutul dumei, fata la fel. La români însă, pe lîngă ciobanul erou, mai avem mioara, un personaj plin de viață — simbol al legăturilor sufletești dintre cioban și turmă — apoi la fel măicuța bătrînă foarte viu zugrăvită și adesea chiar ucigașii eroului sînt destul de bine conturați. Deci cadrul poeziei e cu mult mai amplu la români. În ce privește acțiunea, la poloni lipsește : tot interesul se concentrează în moartea tînărului, reliefată prin convorbirea cu calul. În adevăr, moartea eroului dumei închide tot efectul estetic în ea însăși : ea e centrul de greutate al poeziei, ea e și deznodămîntul. Deci felul cum ea va fi cîntată decide asupra poeziei întregi. Nu tot așa e la români în *Miorița :* aici moartea, din punct de vedere estetic, nu este așa de însemnată prin ea însăși cît prin aceea că oferă prilejul de a caracteriza cu atîta artă viața sufletească a ciobanului. Moartea în *Miorița* deschide alte orizonturi și prin aceasta e izvor de frumuseți noi. Cele din urmă dorinți pe care ciobanul le încredințează mioarei, ne arată tot atîtea sentimente puternice legate de viața ciobănească :

1. iubirea de natură, care-i ține loc de prieteni și rude, vădită în toate acele personificări ale elementelor naturii.

2. iubirea pentru oi, care tresaltă adînc în dorința de a fi îngropat lîngă stînă și în personificarea oilor ce vor veni la mormînt să-l plîngă.

3. iubirea pentru cîntec, care transpare în dorința de a-i pune la cap cele trei fluiere.

4. iubirea de mamă (care adesea alternează cu iubirea de mîndră, sau mai rar încă se contaminează ambele), cînd vrea să-i ascundă vestea morții sale.

...Iar toate aceste sentimente, împletite laolaltă și învăluite într-o senină tristețe, care formează atmosfera întregii poezii. În poeziile respective polone, nu găsim nici un sentiment atît de puternic. Iubirea pentru părinți (rar pentru mamă, în special) se vede și la poloni, căci și acolo eroul ar vrea să nu afle cei de acasă, dar nu-i arătată așa de puternic ca iubirea pentru mamă în *Miorița*. Aici, ciobanul nu numai că roagă pe mioară să nu-i spuie mamei sale c-a murit, dar el o și vede în imaginația lui alergînd pe cîmp și întrebînd pe toți drumeții : *«Cine mi-a văzut / Cine-a cunoscut...»*

În dumele respective polone, singurul sentiment puternic este jalea pentru moartea eroului.

Dacă ne oprim privirea asupra personificărilor metaforice ce alcătuiesc la un loc alegoria în ambele serii de poezii, găsim că lumea acestor personificări, pe lîngă cea din *Miorița* noastră, apare cu totul neînsemnată... miniaturală : starostele sînt racii, mireasa o știucă sau apa, nuni țiparii..., pe cînd dimpotrivă la români apare plină de măreție, aici obiectul acestor personificări fiind elementele frumoasei naturi în care trăiește ciobanul : *«Luna cu lumina / I-au ținut cununa, / Și i-au fost nuntași /Brazi și păltinași».*

E-adevărat, la poloni cortegiul de nuntă e mult mai complet. Apar aici : mireasa, starostele, nunii, vornicii, drușcile, uneori și cumnații și socrii... ba și

---

[108] Ov. Densusianu, *op. cit.*, II, p. 123.
[109] Ov. Densusianu, *op cit.*, var. VIII, p. 136.
[110] *Ibid.*, p. 135 (var. VII)
[111] Cf. studiile d-lui Caracostea despre *Miorița* în *Convorbiri literare*, unde urmărește răspîndirea geografică a motivului.

patul de nuntă în care așternut e nămolul, perine pietrile și plapumă trestia. Dar nu în a fi complet stă taina desăvîrșirii, ci în felul cum este zugrăvit acest cortegiu alegoric. Și rar răsare în respectivele dume polone vreo imagine care să se ridice deasupra acelei lumi miniaturale, de pildă cum e : «*Și-apoi ce triști lăutari / Că-s pe mal cei verzi stejari !*».

Elementele componente ale alegoriei, la poloni, cînd nu sînt prozaice, sînt de un tragic lugubru ; ele ne sugerează tot chinul înecului în apă. De pildă : «*Dar cine-i mireasa mea ? / E stafia apei ! / Dar care mi-s pernele ? / Pietrele din fund...*».

La români, în zugrăvirea morții e mult mai multă seninătate. Frumusețea naturii în care e încadrată moartea face să uiți de grozăvia ei și aproape ispitește. În unele dume, găsim destul de adesea și un început de portretizare a înecatului jelindu-i-se frumusețea lui care va fi mistuită de apă, de nămol, de pești : «*Frumosul lui păr negru / Va fi tîrît de valuri ; / Frumoșii lui ochi negri, / Vor locui peștii în ei...*»

Aici portretizarea are o notă de crud realism și apoi nu-i nici plastică. Apare neasemănat de slabă în comparație cu acel minunat portret pe care-l zugrăvește la români măicuța bătrînă, cînd întreabă pe trecători de fiul ei. Referindu-ne strict la motivul nostru, alegoria în poeziile polone, deși cuprinde tabloul nunții mai complet, dînd întregul cortegiu de nuntă, pe cînd *Miorița* numai îl schițează sumar prin cîteva elemente mai caracteristice, este inferioară celei din *Miorița*. Am văzut că și bocetele noastre, fiind o reflectare directă a ceremonialului de înmormîntare cu care sînt strîns unite, conțin tabloul alegoric complet ca și la poloni, însă nu avem acolo maiestatea imaginilor din *Miorița*. Și apoi jalea excesivă cu accente de tînguire face că bocetele cu motivul allegoric, ori cît sînt ele de frumoase, nu se pot ridica pînă la *Miorița*. Și ciudat lucru, dumele polone sînt mult mai aproape de bocete și ca formă și ca fond: dialogul cu mortul după chipul celui din bocete îl găsim mai pretutindeni ; apoi metafore și personificări, care amintesc la fiecare pas moartea ; în sfîrșit acea atmosferă de tînguioasă jale pentru moartea eroului. În dumele polone deci, motivul alegoric nu s-a degajat cu totul de vechile sale forme pe care le avea în bocete, el n-a căpătat libertatea și avîntul pe care le-a căpătat alegoria morții întrupată cu atîta originalitate în *Miorița*. Dumele respective s-au oprit la un stadiu mai primitiv, deci mai apropiat de bocete. Lipsa unei inspirații mai puternice nu le-a putut ridica mai sus.

Miorița la români este cea mai fericită îmbinare a genului liric cu cel epic. Lirismul, care formează atmosfera intimă a *Mioriței*, nu distruge nimic din amploarea epică a acestei poezii. Avem aici povestea vieții de cioban, în care palpită toate frumusețile ei, ce izbucnesc din însăși tragedia morții sale. La poloni, poezia lor fiind în genere lipsită de suflu epic, iar motivul nostru liric prin excelență, n-au reușit să-l încadreze într-un cîntec epic. Aceste dume deși năzuiesc întrucîtva spre un început de acțiune epică, ele sînt cu totul lirice, rămînînd la tonul elegiac, care le apropie mai mult de bocete.

Totuși dumele polone în care s-a fixat motivul alegoric în chestiune, considerate o parte (nu în comparație cu *Miorița* românilor) și în cadrul strict liric, din care n-au putut ieși, nu numai că nu-s lipsite de valoare estetică, dar constituiesc un ciclu de frumoase variante în poezia populară polonă. Iar că se bucură de admiratori chiar în mijlocul poporului, că adică sînt selectate de gustul popular ca și *Miorița* la noi, avem dovadă întinsa lor răspîndire în toate unghiurile Poloniei. La români însă *Miorița* nu-i numai o capodoperă a poeziei populare ; ea este în același timp, prin unele caractere reprezentative și mai ales prin viața ciobănească pe care o cîntă, un document etnologic foarte prețios pentru cunoașterea sufletului colectiv românesc. Aceasta-i povestea motivului alegoriei morții, urmărit în special în poezia populară română și cea polonă.

...Și sînt multe motive de acestea, ce nu cunosc patrie, care circulă în poezia populară de pretutindeni ; dar din toate națiunile la care se găsește un astfel de motiv în poezia populară, este una la care el se află întrupat în chipul cel mai desăvîrșit, realizînd adevărata, perfecta operă de artă. Tot așa și motivul alegoriei morții, care prin rădăcinile lui e de domeniul folclorului omenirii întregi, găsește desăvîrșirea în poezia populară românească [112].

Și ca să evidențiez aceasta voi face o perfectă analogie : ceea ce e motivul universal, care călătorește de la popor la popor, luînd diferite aspecte, deși la bază

[112] După cum voi căuta să arăt aiurea în chip comparativ cu mai mult material, adunat de la mai multe popoare.

rămîne mereu același, astfel sînt la unul și același popor variantele aceluiași cîntec, aceluiași basm... etc. După cum însă nu toate variantele sînt la același nivel din punct de vedere estetic, ci cîteva sau poate numai una singură din ele atinge perfecțiunea, tot așa s-a întîmplat și cu motivul alegoriei morții. Dintre toate popoarele la care e cîntat, românii au avut norocul să-l cînte în chipul cel mai frumos.

(Sfîrșit)

O REVISTĂ DE LITERATURĂ COMPARATĂ : «STUDII ITALIENE»

Pentru cercetătorii români de azi ai limbii și literaturii italiene și în special pentru cei preocupați de variatele aspecte ale relațiilor culturale româno-italiene, revistele *Roma* și *Studii italiene*, apărute în urmă cu o jumătate de veac, reprezintă unul din izvoarele cele mai bogate de documentare și informații, o antologie de referințe, articole și studii critice. Global văzută azi, activitatea ce se oglindește în cadrul celor două publicații ne apare de o deosebită coerență și importanță, ținînd seama și de perioada îndelungată în decursul căreia s-a desfășurat.

Roma a fost înființată în 1921 de către profesorul Ramiro Ortiz, conducătorul seminarului de limbă și literatură italiană de la Universitatea din București. Din 1921 pînă în 1926 inclusiv, timp de șase ani, revista apare lunar, avînd un format mai degrabă de gazetă. În 1927, ea devine revista «Institutului de cultură italiană», apărînd de patru ori pe an, iar formatul se transformă de asemeni. Despărțirea de Ramiro Ortiz se produce în 1933, odată cu plecarea acestuia în Italia.

Începînd cu 1934 *Roma* devine *Studii italiene*, apărînd doar o dată pe an, dar cu o paginație mult mai sporită, conducerea revistei aparținînd lui Al. Marcu, care determină orientarea *integrală* a publicației spre descoperirea și relevarea relațiilor culturale româno-italiene.

La revista *Studii italiene* s-au impus, prin vreme, tineri cercetători care au continuat, mai apoi, școala italienistă românească pînă în prezent, precum Nina Façon și Al. Balaci, sau critici și istorici literari ca E. Papu și D. Simonescu.

Informația minuțioasă e pusă în general în slujba unor interpretări de valoare, pe această linie aflîndu-se îndeosebi Al. Ciorănescu cu studiul său despre Metastasio în România [1]. Urmînd o mai veche cercetare în acest domeniu a lui Ramiro Ortiz, care semnalase traduceri din Metastasio făcute de Al. Beldiman, I. Slătineanu și I. Budai-Deleanu. Al. Ciorănescu caută să definească ce a însemnat teatrul scriitorului italian pentru gustul public de la noi și pentru mlădierea limbii române, în care s-a tradus. Metastasio nu a fost tradus la întîmplare, în primul rînd el era un nume cunoscut cărturarilor români, prin legăturile întreținute cu cercurile grecești de la Viena, unde a trăit mult timp. În al doilea rînd, teatrul său corespundea prin *«atmosfera arcadică», «simplitatea liricii amoroase, sentimentalismul lin și patosul liric»*, gustului boierilor români.

În studii ample, Al. Marcu se ocupă destul de insistent de Torquato Tasso și influențele sale literare în cultura română [2]. Preocuparea lui Marcu e impusă de existența unui material destul de vast, referitor la soarta lui Tasso în România. Definind secolul XIX românesc ca epocă de înfiripare și inițiere, străbătut de spiritul romantic de influență franceză, cercetătorul urmărește interesul stîrnit nu atît de opera în sine a lui Tasso, cît de personalitatea sa, interpretată de romantici ca întruchipare a poetului de geniu, victimă a tiraniei, neînțeles și refractar la viața epocii sale. Există mai multe momente ale cunoașterii lui Tasso. Mai întîi acela (semnalat și de Ciorănescu) al influenței italiene în cultura noastră. Ienăchiță Văcărescu îl pomenește în *Gramatica* sa din 1787, Asachi posedă opera lui Tasso, încă din 1809, în biblioteca sa, poetul italian e cunoscut prin intermediul traducerilor franceze, iar în conștiința publicului românesc intră ca spirit romantic, geniu al nefericirii, odată cu traducerea operei Lordului Byron : *Lamentațiile lui Tassu*, realizată de Heliade. În *Curierul de ambe sexe*, Heliade

[1] Al. Ciorănescu, *Teatrul lui Metastasio în România*, în *Studii italiene*, I, 1934.
[2] Al. Marcu, *T. Tasso în romantica română*, în *Studii italiene* III, 1936.

va publica o schiță biografică a lui Tasso și o traducere fragmentară din *Ierusalimul eliberat*. Al. Marcu subliniază că numele lui Tasso nu înseamnă atît cunoașterea operei sale și influența poemului său, ci un motiv literar, un pretext.

În privința traducerilor, Al. Marcu se ocupă, într-un studiu aparte[3], de singura versiune integrală a *Ierusalimului liberat*, datorită lui A. Pâcleanu, ce datează din 1856. Pâcleanu a folosit un text francez, din 1850, al lui Lebrun, o versiune în proză. E adusă în discuție și *recenzia* apărută în *Gazeta de Moldavia*, care critică această traducere ca fiind «*schimonosituri de idei*», și răspunde cu o versiune proprie, în versuri, a episodului Erminiei. Cercetătorul identifică în autorul *recenziei* și al *traducerii* pe Gh. Asachi, ce se apropie în mod evident de structura octavei lui Tasso.

Unul dintre scriitorii italieni care a stîrnit vîlvă în epocă, tot datorită ecoului ce l-a avut în Franța romantică, și de a cărui soartă în România se ocupă A. Benche[4], a fost Silvio Pellico, luptătorul carbonar, autorul celebrei *Le mie prigioni*. Interesul pentru Pellico este stîrnit atît de viața sa, ce se pretează unui subiect romantic (la fel ca la Tasso) cît și de opera acestuia, de o deosebită sensibilitate, înfățișînd martirul unui artist luptător. Curios este însă faptul că nu cartea care l-a făcut celebru a fost mai întîi transpusă la noi, ci o operă mai tîrzie, în care se vădește moralismul său catolic. E vorba de traducerea lucrării : *I doveri degli uomini* sub titlul *Despre îndatoririle oamenilor*, realizată de Hermiona Asachi în 1843.

În sfîrșit, în seria studiilor referitoare la soarta unor scriitori italieni asimilați în cultura românească mai putem enumera lucrările Alexandrinei Mititelu[5], ale lui Edgar Papu și ale Ninei Façon. Ele sînt interesante ca investigații, ce comportă erudiție și o anume știință a interpretării. Alexandrina Mititelu, în general o fină cunoscătoare a poeziei lui Leopardi, se angajează să analizeze atît traducerile românești ale liricii sale, cît și ecourile stîrnite de marele poet romantic în critica și literatura română. Traducerile, după părerea sa, sînt puține și destul de tîrziu realizate. S-ar putea vorbi de greutatea redării liricii lui Leopardi într-o limbă străină ? Dealtfel, din tot ce s-a tradus, numai Duiliu Zamfirescu și G. Murnu reușesc să fie mai aproape de original. Este relevat, de asemenea, interesul stîrnit de Leopardi lui Titu Maiorescu, care avusese de gînd chiar să-l traducă, și sînt semnalate totodată ecourile leopardiene din poezia lui Panait Cerna.

Referindu-se la Vico, Edgar Papu va discuta unele idei prezente și în opera lui Nicolae Bălcescu, precum considerarea istoriei în progres continuu sau recunoașterea unei misiuni istorice în destinul fiecărei națiuni, idei ce sînt derivate prin Cantù din filosofia lui Vico, creatorul tipologiei și al conceptului de curs ciclic al evenimentelor. Tot prin intermediari, va mînui și Heliade unele idei ale lui Vico, stabilind tipuri în procesul de devenire al popoarelor[6].

Orientarea în exclusivitate a revistei *Studii italiene* către cercetarea relațiilor dintre cele două culturi determină însă efectuarea nu numai a unor studii care să urmărească soarta, ecoul, influențele și traducerile cîte unui scriitor italian în România, ci și depistarea, prin metoda comparatismului, a unor motive comune. Motivul «*spiritul mortului închis în copac*», deși se întîlnește și la Vergiliu în *Eneida* și la Dante în *Divina Comedie*, apare la Budai-Deleanu, direct influențat de Tasso *(Ierusalimul eliberat)*[7]. Al. Marcu, autorul studiului, aducînd în sprijinul concluziilor sale faptul că Budai-Deleanu avea o solidă cultură italiană și o perfectă cunoaștere a poemelor eroi-comice tip Ariosto sau Tassoni, subliniază unele interferențe pe această linie și cu Ariosto. Influența se datorează nu unei urmăriri sistematice a modelului, ci reminiscențelor lecturilor italiene. Tot în Tasso găsește Al. Marcu motivul «*oglinzii tinerei fete*»[8]. Silvia din *Aminta* se admiră și se gătește, oglindindu-se în apa unui rîu ; tonul și atmosfera anticipează poezia lui Coșbuc *(La oglindă)*. Alte motive comune, găsite de cercetătorul român ca pure coincidențe, cum ar fi tema «Stelei» la V. Alecsandri și

[3] Al. Marcu, *Gerusalemme liberata în traducerea lui A. Pâcleanu*, în *Studii italiene*, II, 1935.
[4] A. Benche, *Despre soarta lui S. Pellico în România*, în *Studii italiene*, VI, 1939.
[5] Al. Mititelu, *Traduceri românești din Leopardi*, în *Studii italiene*, III, 1939 ; *Leopardi în critica și literatura română*, în *Studii italiene*, VI, 1939.
[6] E. Papu, *Vico în cultura românească*, în *Studii italiene*, II, 1935.
[7] Al. Marcu, *Un motiv din Tasso în Țiganiada*, în *Studii italiene*, V, 1938.
[8] Al. Marcu, *O temă comună la Tasso și Coșbuc*, în *Studii italiene*, VIII, 1941.

Lorenzo de'Medici [9], explicată printr-o continuitate a motivelor petrarchești în poezia modernă a lumii (deși la Alecsandri pot fi și influențe folclorice), a *«confruntării muritorului cu divinitatea»* la Dante și la Eminescu [10] (divinitatea e la fel văzută ca lumină orbitoare sau ca fulger), a cărui comparare nu ne spune nimic însă, sau a *somnului* lui Baiazid, ce visează un arbore gigant în *Scrisoarea III* în paralelă cu *visul* lui Soliman, în care îi apare un palmier (în cîntul IX din *Ierusalimul eliberat* a lui Tasso [11]).

Revista *Studii italiene* este bogată însă și în informații documentare, de natură culturală sau strict literară. Istorici literari precum P. P. Panaitescu sau Dan Simonescu se ocupă cu stabilirea relațiilor de cultură, extrăgînd date despre călători italieni în țara noastră (în 1681—1686 G. B. De Burgo și în 1789 Fr. Pizzagalli) [12], sau despre traducerile realizate de Ion Vodă Caragea din Goldoni în greceşte [13].

Se alcătuiesc, de multe ori, inventarieri ale traducerilor românești din poezia italiană, culegîndu-se fiecare piesă lirică apărută prin periodice. Munca de bibliografiere pune la îndemînă un instrument de lucru necesar. Traduceri inedite ies la iveală, cum e cea a lui Orazio Spinazzola din Leon Battista Alberti (de fapt o prelucrare) a scrierii *Della Famiglia* cu titlul *Guvernul Familiei* în 1871, sau foarte interesante cele semnalate de I. Naghiu din *Stabat Mater* a lui Jacopone da Todi, făcută de Samuil Micu în 1801 la Sibiu, apoi de A. Panu în 1830, și în 1939 de N. Soricu [14].

O ultimă problemă pe care o putem discuta prin prisma materialelor oferite de revista *Studii italiene* e cea referitoare la relațiile avute de unii scriitori români cu Italia și literatura ei. În acest sens, Duiliu Zamfirescu oferă un bogat material documentar.

Studiul Marianei Rarincescu [15], extrage astfel și comentează din *corespondența* scriitorului nostru tot ce se referă la Italia. Dacă se strîng cîteva date interesante despre unele poezii și nuvele scrise sub influența călătoriilor sale italiene, acestea nu permit totuși concluzia la care se ajunge. Duiliu Zamfirescu e departe de a fi *«un caz de transplantare într-un alt mediu»*, adică un neoclasic format la școala admirației exclusive pentru Leopardi și Carducci și nici nu *«dobîndește un nou ideal de artă»* (clasicismul de natură intelectuală). Alexandrina Mititelu va remarca într-un spirit mai nuanțat că în poezia lui Duiliu Zamfirescu se simte mai degrabă admirația față de Leopardi, decît o afinitate de simțire [16].

Celelalte trei articole referitoare la relațiile lui Odobescu, Delavrancea și Vlahuță cu literatura și arta italiană sînt mai mult consemnări statistice, culegeri de referiri și citate (Odobescu îl citează deseori pe Dante), chiar unele influențe tematice (la Delavrancea Italia e un mediu exotic în *Liniște* sau *A doua conștiință*) și traduceri (cum e cazul lui Vlahuță, bun cunoscător al literaturii italiene, traducător al poetei Ada Negri) [17].

Desigur că multe aspecte ale relațiilor literare româno-italiene rămîn în afara revistelor *Roma* și *Studii italiene*, dar sursele ies la iveală continuu, și o cercetare în acest sens e mereu deschisă. Dacă lipsesc nume mai importante precum cel al lui Alfieri (cunoscut încă din sec. XIX în țara noastră), sau al lui G. Coșbuc ca traducător al *Divinei Comedii*, nu înseamnă că ele nu intrau în preocupările cercetătorilor (Ortiz și Al. Marcu s-au ocupat de acestea în volume separate apărute în epocă). Scopul revistei a fost atins mai întîi printr-o constantă și largă difuzare la noi a literaturii italiene, atît clasice cît și contemporane, apoi prin cercetarea fructuoasă și amănunțită a documentelor, a surselor de informație referitoare la relațiile româno—italiene. Se poate spune că, datorită acestei reviste, a existat la noi în țară o serioasă bază pentru o școală italienistă.

Michaela ȘCHIOPU

---

[9] Al. Marcu, *Coincidență între V. Alecsandri și Lorenzo de'Medici*, în *Studii italiene*, VII, 1940.

[10] Al. Marcu, *Confruntarea muritorului cu divinitatea*, în *Studii italiene* VII, 1940.

[11] Al. Marcu, *De la Tasso la Eminescu*, în *Studii italiene*, IV, 1937.

[12] P. P. Panaitescu, *Doi călători italieni necunoscuți în țările noastre*, în *Studii italiene*, II, 1935.

[13] D. Simonescu, *Ion Vodă Caragea și traducerile lui din Goldoni*, în *Studii italiene*, II, 1935 ; *Cum ne-a putut cunoaște Metastasio*, în *Studii italiene*, VIII, 1941 ; C. Bolliac, *traducător din Ariosto*, în *Studii italiene*, I, 1934.

[14] *Studii italiene*, IX, 1942.

[15] *D. Zamfirescu și Italia*, în *Studii italiene*, I, 1934.

[16] Al. Mititelu, *Influența lui Leopardi și Carducci în poezia lui D. Zamfirescu*, în *Studii italiene*, IV, 1937.

[17] C. Stătescu, *Al. Vlahuță și Italia*, în *Studii italiene*, X, 1943 ; Ilie Olimpia, *Reflexe italiene în opera lui Delavrancea*, în *Studii italiene*, VIII, 1941.

CONFESIUNI LITERARE

D. I. SUCHIANU

«Imagini, decoruri noi, în alte și mereu alte constelații de idei» *

La Sinaia, în vizită la Caragiale ● O splendidă nuvelă făcută din nimic ● Pentru ea s-a sinucis scriitorul Odobescu ● Un Steriadi pe care nici Oprescu nu-l știa ● Tot ce spunea Iorga mergea la inimă ● Neamul Davileștilor se naște dintr-un semn de întrebare ● Ralea era un neîntrecut «causeur» ● Cînd Stere a început să scrie romane ● Ibrăileanu avea un suflet de domnișoară

M-am născut în pragul acestui secol uimitor care de șapte ori avea să-și schimbe drumul și obrazul. Viața unui om e de obicei mai scurtă decît durata unei epoci. Generației mele însă i-a fost dat să trăiască șapte asemenea schimbări de climat moral. Perioade scurte, dar mai diferite între ele decît se deosebesc secolele unele de altele. Oamenii din generația anterioară n-ar fi fost, poate, în stare să priceapă bine ce au văzut, căci ei nu trăiseră decît patru epoci din șapte. Poate de aceea oameni remarcabili ca Stere, Iorga, Ibrăileanu, Gherea, Zarifopol, Constantin Graur, n-au scris memorii.

★

1914 este culminația și încheierea așa-zisei «belle époque», *al acelei (cum zicea Caragiale)* «fin de siècle qui n'en finit pas». *În 1914, zodiacul Istoriei marchează un moment de eclipsă totală. Eclipsă între veacuri. Este momentul (spunea Constantin Stere) cînd oamenii încep a se împărți altfel. Pînă acum, ei se împărțeau*

---

* Adînc implicat în viața literară a ultimelor șapte decenii — ca eseist, cronicar literar și cinematografic, traducător și conducător, o vreme, al uneia dintre cele mai prestigioase reviste: *(Viața Românească)* — D. I. Suchianu a avut șansa de a cunoaște îndeaproape o seamă dintre personalitățile literare românești ale acestui secol, ca și pe unii dintre marii scriitori ai celuilalt veac.

În numeroasele sale *interviuri*, acordate de-a lungul timpului, în «portretele» și paginile memorialistice, reeditate selectiv în volumele : *Foste adevăruri viitoare* (1975) și *Alte foste adevăruri viitoare* (1983), autorul a înfățișat secvențe revelatorii din viața celor în preajma cărora a trăit, lăsîndu-ne tot timpul să înțelegem că stăpînește un material faptic tulburător și tumultuos.

Confirmînd aceste presupuneri, D. I. Suchianu ne-a oferit, recent, permisiunea de a extrage, pentru numărul de față al *Revistei de istorie și teorie literară*, pasaje dintr-o amplă lucrare memorialistică aflată în manuscris, *Amintiri din șapte vremi*, ce constituie, după propriile-i declarații, doar primul tom dintr-o mai largă serie de evocări în curs de elaborare.

Lipsite de orice morgă, ba chiar voit nonconformiste, paginile sale memorialistice tind spre alcătuirea, în final, a unui «portret al veacului însuși».

Adoptînd tehnica pointillismului, autorul pictează *«instantanee omenești, „momente colorate", clipe pitorești ale unui om întîlnit în drum, om mare sau mic, personalitate socială și culturală sau simplu „om de pe stradă" care a avut norocul să ilustreze o conduită pitorească, o acțiune din acelea care zic cît o carte întreagă»*, într-o aparentă totală libertate a asociației de idei și a rememorărilor.

Cu un sigur instinct literar, autorul reușește să sudeze secvențele respective, cu caracter evident mozaical, într-o curgere unitară, palpitantă chiar, cu semnificații mult mai profunde decît acelea ale unui simplu document istorico-literar. Căci, patetismul implicat faptelor, încercarea de înfățișare nemistificată a adevărului, cu toate consecințele sale, ca și abordarea cu curaj a unor subiecte și zone mai puțin explorate, dau implicit acestor pagini memorialistice, valoarea unui document în primul rînd uman, dar și istoric, de mare însemnătate.

I. OPRIȘAN

în săraci și bogați, în stăpîni și sclavi, în civilizați și înapoiați, în creștini și păgîni, în romani și barbari. De-acu' înainte, însă, lumea, pentru cîtăva vreme, se va împărți în țări capitaliste și țări socialiste.

★

«La belle époque», *acea lume trucată, acea scamatorie a istoriei, Caragiale a zugrăvit-o ca nimeni altul. Amestec de* dolce vita *și monstruoasă nedreptate. Ibrăileanu a observat și semnalat odioasa* «douceur de vivre» *a acelei «belle époque» pe care el o numea* «lumea Caragiale». *Dar tot Ibrăileanu ne spunea cum, întrebîndu-l pe Nenea Iancu ce sentimente personale are față de propriile sale personaje, acesta i-a răspuns cu glas tremurător :* «Îi urăsc, mă ! Îi urăsc ! !» *Și-a bătut joc de ei, a rîs de ei, ba chiar a făcut și haz, dar, ca și Figaro,* «ca să nu plîngă». *Și totuși, a plîns Caragiale : de două ori. O dată cînd, dezgustat, furios, s-a expatriat ; și încă o dată, cînd au izbucnit răscoalele din 1907, pe care știm cu ce căldură le-a apărat. Aceste două acțiuni dramatice din viața lui arată că marele umorist avea un cult fanatic pentru acea virtute care este* seriozitatea.

★

Era o obsesie, la Caragiale, ura lui contra proștilor. Spunea că proștii îl dor ca o durere fizică. «Uite aici mă dor ei» — *îi zicea el lui Goga, la închisoarea din Szeghedin. Și arăta un punct nevralgic, la cap, cam pe la începutul cefei...*

Sic dixit Nenea Iancu. *Și gîndiți-vă că asta se petrecea în 1905 !*

★

Tatăl meu, profesorul Ion Suchianu, a fost «cel mai bun prieten al lui Caragiale». *Dintre toți «prietenii» lui Caragiale, tatăl meu era acela care semăna cel mai mult la fire cu marele scriitor. Ca și dînsul, avea un mare talent de a preface orice întîmplare zilnică în mică poveste humoristică. Avea, ca și Caragiale, un mare haz la vorbă, o spontaneitate fermecătoare. Caragiale avea încredere în bunul său gust literar.*

Pot zice că Nenea Iancu îl iubea pe tata și era gata să-i sară în ajutor. Mă gîndesc la povestea cu «balada haiducească». La un Sfîntu Ion, Caragiale îi trimite tatei o lojă la o premieră de gală. Tata se duce la teatru însoțit de alt Ion, de Arion, care era beat și făcea scandal în timpul reprezentației. Polemiza cu actorii de pe scenă și le dădea idei. În sală se afla și regina Elisabeta. Așa că imediat scandalagiii au fost scoși din teatru și duși la Prefectură. De fapt bietul tata n-avea nici un amestec. Dar n-a putut să se disculpe, mai ales că lipsea Caragiale în acel moment din teatru. Cînd a prins de veste, s-a dus repede la poliție să-i elibereze pe prizonieri și să-l roage pe Orăscu (prefectul de poliție) să mușamalizeze chestia, căci era foarte grav ca un profesor de liceu să se dedea la asemenea excentricități. Ministru de Instrucție Publică era Maiorescu. Caragiale, toată noaptea, a stat și a compus o foarte nostimă Baladă haiducească, *pe care a doua zi i-o citește lui Maiorescu, rugîndu-l să nu-i facă nimic lui Suchianu, care, de altfel, era nevinovat.* «O-ncurcarăm cu Orăscu *(prefectul)* dar ce faci cu Mai-Orăscu !»..

Pe cînd Caragiale era directorul Teatrului Național tata venea în fiecare seară la teatru. Caragiale adeseori îi dădea să traducă sau să «localizeze» cîte o piesă. Așa a tradus el comedia lui Labiche Le misanthrope et l'auvergnat.

★

Caragiale nu era prieten numai cu tata. Cele două familii se vedeau des. Mai ales că Nenea Iancu, creatorul lui domnu Goe, făcea foarte mult haz de năzbîtiile celor doi copii (soră-mea, viitoarea soție a lui Ralea, și eu). Ne punea să povestim ce năzdrăvănii mai făcusem. De pildă, soră-mea, într-o zi venise la școală cu un dric ! Altă dată plîngea cu hohote și se acuza de cel mai mare păcat, dar îi era rușine să spună ce. Pînă la urmă consimți să se spovedească în fața directoarei (doamna Delavrancea). Care era păcatul ? Voia... s-o bată pe Madmoazel Virginie, o pedagogă foarte fandosită.

Vara, familia Caragiale lua o vilă la Sinaia. Noi locuiam la Poiana Țapului, în vila unde ne invita Alexandru Steriade, directorul Palatului Regal. Foarte adesea plecam, toată familia, la Sinaia, în vizită la Caragiale, unde stăteam toată ziua.

Uneori, tata organiza niște petreceri la care participau Delavrancea, Vlahuță și nașul meu, căpitanul Lambru, care avea un talent de povestitor înnăscut.

★

Pentru o vorbă pe care s-o pună cîndva la vreo schiță viitoare, Caragiale era capabil de munci herculeene. Astfel fusese el în stare să piardă o noapte întreagă chibițind la o partidă de table, fiindcă unul din judecători era un grec fudul și țîfnos, de la care Caragiale obținea o anumită frază spusă cu artag. Într-adevăr, din cînd în cînd, Nenea Iancu intervenea în joc și-i explica grecului că jucase prost. Că trebuia să fugă sau să bată, sau s-o joace pe dincolo. De fiecare dată i-o spunea cît mai ofensator cu putință. La care grecul răspundea, supărat, și invariabil : lasama domnu cu irunia ! *Caragiale voia să-l facă să spună asta în zece feluri diferite. Și reușise. Dar îl costase o noapte albă. La dejun, la noi acasă, Caragiale ne-a povestit scena. Era o splendidă nuvelă făcută din nimic, dintr-o singură propoziție rostită în zece feluri. Căci Caragiale avea un talent de imitație înmărmuritor. Asta era unul din lucrurile care îi plăceau cel mai mult lui taică-meu.*

★

Tot de la tata știu cum, odată, aflîndu-se Caragiale la Ploiești, la Dobrogeanu Gherea — care ținea restaurantul gării, un restaurant vestit, la care mulți bucureșteni se duceau chiar dinadins — Gherea îi făcu o aspră morală, că e leneș, că de atîta vreme n-a mai scris nimic, că să-i fie rușine etc...

Atunci Caragiale îi explică patetic cum nu are un sfanț în pungă, cum nu are nici de coșniță. Și conchise furios :

— În starea asta crezi că-mi arde mie de scris ?

Gherea, generos cum era, îi dă lui Nenea Iancu cinci hîrtii de 100 de lei, sumă enormă pe vremea aceea, echivalentul a peste zece mii de lei de azi. După cîteva minute, îl întreabă :

— Ei, și acum ce program ai ?

— Păi, tot sînt aici la Ploiești, o mai împing nițel pînă la Sinaia, acolo îl găsesc pe Mitică Iancovici, ș-apoi la Riegler găsesc o partidă de pocher, și mai găsesc acolo, la Sinaia, pe coana...

Gherea era dezolat :

— Bine, Iancule, dar cu scrisul ce faci ?

— Ce ? Cînd am cinci sute de lei în buzunar, crezi că-mi arde mie de scris ? Ar trebui să fiu nebun !...

★

Frumoasă, deșteaptă și bună cucoană era acea «tante Hortense», draga tante Hortense care m-a găzduit la Botoșani, pe casă și pe masă, tot timpul cît mi-am făcut acolo, în timpul războiului, școala militară. Foarte drăguță și de treabă. Iar dacă pentru ea s-a sinucis scriitorul Al. Odobescu, asta îl privește numai pe scriitorul Odobescu personal. Destul de rău că gurile rele au scos de aici că tante Hortense furase de la Odobescu manuscrisul piesei Vlaicu-Vodă *și i-l dăduse soțului ei Alexandru Davila. Istoria literară a lichidat de mult această caraghioasă și infantilă calomnie.*

Mama mea, avînd ca tutore pe generalul Davila, a copilărit cu copiii acestuia, cu Alexandru, Pia, Zoe Cuțarida, Elena Perticari. Cînd era elevă de liceu a jucat pe scena școlii Embrassons-nous, Folleville ! *de Labiche, împreună cu adolescentul Alexandru Davila, care era și regizorul spectacolului. Piesa era jucată în franțuzește, căci la liceul de la Azilul «Elena Doamna» toate fetele vorbeau bine franțuzește. Îmi povestea maică-mea că avea ca profesor de literatură franceză pe Petre Dulfu, autorul faimosului* Păcală. *Om foarte învățat și foarte subțire. Cu un groaznic accent ardelenesc, spunea el o mulțime de lucruri inteligente, ca de pildă :* «Lamârtinismul este plinjeros, dar nu storce lacrimi».

★

De cîte ori venea Caragiale de la Berlin, la dejunurile de la noi de acasă, care se prelungeau pînă la miezul nopții, și la care Caragiale vorbea fără întrerupere, tata invita, între alte persoane, și pe doi tineri foarte deștepți și spirituali : pe fiul mai mare al lui Alexandru Davila (Citta Davila) și pe pictorul Jean Steriadi.

Jean Steriadi era un om extrem de nostim. De pildă, odată, aflîndu-se în atelierul lui Brâncuși și văzînd undeva o mogîldeață informă, întrebă :

— Dar asta ce e ?

— Antigona, îi răspunde, bineînțeles, maestrul.

La care Jean Steriadi exclamă :

— Acum îmi dau seama ce bine seamănă cu bietu tat'su !

★

Jean Steriadi venise la Poiana Ţapului de la München, unde studia pictura. Părinţii mei îl iubeau foarte mult. Şi el pe ei. De altfel, portretul făcut ceva mai tîrziu de el tatălui meu este unul din cele mai artistice portrete ale lui. Ca să-i procure tînărului student ceva bani de buzunar, tata şi mama au organizat o vînzare la licitaţie. Janot avea să mă picteze pe mine (eram pe atunci de cinci ani) şi portretul meu avea să fie vîndut la o licitaţie amicală şi intimă. Cu complicitatea cîtorva musafiri (Const. Antoniade, Giulini, arhitectul-şef al Primăriei Bucureşti, sculptorul Fritz Storck) s-a ajuns la 100 de lei. sumă enormă pentru un tînăr student. Tabloul se află şi azi în posesiunea mea. Este un Steriadi *pe care nici Oprescu nu-l ştia.*

★

Îmi răsare în minte chipul de drac malefic al lui A. C. Cuza, un perfect exemplar de monstru. L-am văzut o dată în formă de mandatar al Iadului. Nu metaforic, ci concret, real. L-am văzut făcînd vrăji adevărate, mînuind blesteme. Asta se petrecea la Camera Deputaţilor. Vorbea Iorga. Cuza îl ura de moarte şi-i făcea tot soiul de şicane în Parlament. În ziua aceea Iorga vorbea. De vreo zece ori încercase Cuza să-l întrerupă. Dar Iorga continua, torenţial şi imperturbabil. Atunci Cuza se scoală, se apropie de tribună şi, sfredelindu-l cu ochii lui de viezure pe bărbosul apostol, începe să-i şoptească pe un ton de incantaţie, de vrăjitorie : «Iepuraş ! Iepuraş ! Iepuraş !». *Iorga se opreşte. Barba începe să-i clănţăne, mîna să-i tremure, obrazul să albească... Se dă jos de la tribună, se aşează în banca lui şi se cufundă într-o interminabilă tăcere. Vă puteţi închipui ce curioşi erau domnii deputaţi să ştie ce înseamnă acel cuvînt magic şi malefic :* «iepuraş !» *Pînă la urmă, au aflat.*

În tinereţe, de mult. Iorga îi făcuse lui Cuza confidenţe şi-i povestise noaptea sinistră cînd tatăl lui, pe care îl adora, îşi dădea sufletul. Într-un acces de uremie, care provoacă oribile deliruri, vedenii şi fugi fără ţintă, bătrînului său tată i se tot părea că un iepure îi intră în creier, că îi intră pe o parte a capului, că iese pe cealaltă, apoi se întoarce, intră, iese iară şi aşa mereu. Şi bătrînul striga : «Opriţi iepuraşul ! Iepuraşul ! Iepuraşul !» *Şi Iorga i se plînsese lui Cuza că uneori retrăieşte această scenă hidoasă. Desperat că nu poate prin nici un mijloc opri discursul lui Iorga, Cuza s-a gîndit atunci să folosească sinistrul traumatism al acestuia. Şi lovitura i-a reuşit perfect.*

★

În privinţa vanităţii, îmi aduc aminte, din dosarul Iorga, de păţania prietenului nostru de studenţie, cunoscutul pictor Catul Bogdan, nepotul istoricului. Îşi făcea, ca şi noi, studiile în Franţa. Unchiul Iorga îl găzduise în casa lui culturală de la Fontenay-aux-Roses. Şi fusese cît p-aci să-l dea afară, din cauza portretului. Căci unchiul l-a pus pe nepot să-l picteze. Şi s-a supărat foc, că nu îl făcuse destul de frumos. L-a pus să refacă tabloul, pînă ce l-a făcut aşa cum unchiul era în realitate, adică... frumos...

Iorga avea un mers grăbit, agresiv, ca omul cu multe treburi şi împovărat cu o grea servietă care îi atîrna într-o parte în timp ce barba zbura în partea opusă. Văzîndu-l umblînd, îţi aduceai aminte de expresia din poveşti : «Venea c-o falcă-n cer şi alta-n pămînt». *Asta, dar poate şi ieşirile lui capricioase, bizareriile lui, precum şi performanţele lui de copil minune, toate acestea îl făcuseră pe Caragiale să spună despre el :* «băiatul ăsta creşte strîmb». *Caragiale a povestit celor de la* Viaţa românească *o dramatică scenă cu Iorga la Junimea. Consimţise să vină acolo şi să citească o poezie a lui despre un leu. Un leu animal, nu monedă. După terminarea lecturii, Pogor îi spune :*

— Ascultă, Iorga, leul tău... vezi tu... leul ăsta al tău... îi cîne... zău îi cîne... Păi leul nu face deloc cum îl arăţi tu. Un leu, bre... Ascultă, Jack.. .(Negruzzi)... Tu, care ştii să imiţi toate animalele, ia arată-i lui Iorga cum face leul...

Atunci Jack Negruzzi se scoală, ia de pe masă o largă învelitoare, se aşează în patru labe, îşi pune învelitoarea peste el, şi începe să ragă, să-şi arate lateral colţii, să sară nervos, apoi iar să ragă...

În faţa acestui mod ofensator de critică literară, Iorga îşi ia foile, şi, trîntind uşa, pleacă, împreună cu leii săi de hîrtie.

Asta nu înseamnă că nu-i plăcea gluma. Îi plăcea. Dar cu o condiţie. Să fie făcută de el. Şi în privinţa asta, avea adeseori mult haz. El a inventat, cu ocazia apariţiei averescanilor, expresia : fripturist. *Tot el botezase pe linguşitorii lui Carol II —* carolingieni.

★

Viața românească l-a atacat adesea pe Iorga. Mai ales Ibrăileanu și, poate încă mai des, subsemnatul. Cred chiar că nu greșesc spunînd că Viața românească a fost singura publicație care a atacat pe acest personaj tabu (care nu se «înjosea» să răspundă). Și încă ceva : Viața românească, redacția, nu a avut niciodată relații personale cu Iorga. Pare straniu, căci noi, cei de la Viața românească, aveam o imensă admirație pentru el, mai mare poate decît aveau amicii săi. Noi îl considerăm, literalmente, genial, iar «literaturalmente» un mare scriitor, un mare stilist. A avea însă relații directe cu el, cei de la Viața românească socoteam că este o imposibilitate morală. Iorga nu concepea relațiile cu oamenii decît ca niște raporturi de la zeu la slugă.

★

Începuse primul război mondial. Începuseră dezastrele, bejenia, zăpăceala, dezolarea. Mă aflam la Iași, la Școala militară de artilerie (în aceeași baterie cu Ralea). Ne așteptam ca nemții să ocupe și Moldova. Eram disperați, abătuți, nemîncați, înfrigurați. Aflăm că Iorga vorbea în ziua aceea la Teatrul Național. Ne ducem și noi, convinși că vom auzi acolo cîteva lucruri care să ne mai remonteze moralul. Discursul a ținut peste două ore. Habar n-am nici acum despre ce a vorbit. Aș fi fost incapabil să reconstitui vreuna măcar din «teme». Știu doar atît, că tot ce spunea Iorga mergea la inimă. Două sentimente, și numai două, vagi și generale, animau tot discursul : ura împotriva dușmanului și dragostea pentru țară. Două idei pe care la fiecare întorsătură de discurs, acest magician le îmbrăca în fapte noi, în vorbe, imagini, decoruri noi, în alte și mereu alte constelații de idei.

★

O tragedie cu iz de vrăjitorie și blestem, un fel de trucaj cabalistic avea să lovească tot neamul Davileștilor, un neam de care eu eram, sentimental, foarte legat (fiindcă generalul fusese tutorele mamei mele).

De la început, această familie a navigat în dramă și mister. Nu se știe nici cine fusese tatăl, nici cine fusese mama acelui ofițeraș franțuz, ai acelui medic tînăr care avea să fie fondatorul și părintele medicinii române. Familia sa susținea că era fiul muzicianului Liszt, făcut cu contesa d'Agoult (scriitoarea franceză).

Așadar, în mod misterios, neamul Davileștilor se naște dintr-un semn de întrebare, și toate vlăstarele lui vor avea o soartă tragică. Începe cu acea blestemată zi cînd soția generalului Carol Davila (născută Golescu), pe cînd se ducea la Facultate, cu soțul ei, la cursurile căruia asista întotdeauna, îi spune că o doare capul. Generalul cere farmacistului Facultății un antinevralgic. Farmacistul greșește și-i dă nu mai știu ce fulgerătoare otravă. Îngrozit, farmacistul se va sinucide.

De acum înainte, destinul va lua o turnură cabalistică. Se va învîrti în jurul cifrei 53. Tocmai fiindcă vrăjitoria nu există, hazardurile malefice sînt cu atît mai impresionante. Dacă supranaturalul și magia ar exista, am avea o explicație. Paralogică, dar explicație totuși. Dimpotrivă, hazardul pur, hazardul orb și gol, tocmai prin absență de orice cauzalitate, îngrozește și mai tare. Legea marilor numere ? Dar aceasta-i poate mai misterioasă decît cele mai diabolice magii.

Cifra 53. Generalul Carol Davila moare tînăr. La Sinaia au fost chemați mai mulți medici, printre care și excelentul doctor Marcovici, ca să i se facă un consult. Retrași pentru deliberare în odaia de alături, ei lasă din nebăgare de seamă ușa întredeschisă. Așa că generalul a putut să-l audă pe Marcovici spunînd : «Toate le înțeleg, dar nu pricep ce înseamnă sudoarea aceea rece și profuză de pe capul lui !» În carnetul-jurnal al generalului se pot citi următoarele : (citez din memorie, Massoff, devotatul secretar al lui Al. Davila, poate să mă corecteze :) «Nu doresc bunului, scumpului meu prieten Marcovici să afle vreodată sensul acestei sudori reci pe care nu o înțelesese». E limpede. Moartea îl surprinde, așadar, la 53 de ani.

Tot la vîrsta de 53 de ani, de data asta în plină energie fizică și intelectuală, marele scriitor și om de teatru Alexandru Davila primește, pe cînd dormea, un cuțit în tîmplă. Cu o putere supraomenească, el smulge singur cuțitul din creier. Scapă cu viață. Ba chiar și cu mintea întreagă. Dar dacă murea, nenorocirea va fi fost mai mică. Paralizat și gîngav, acest om care (ca și taică-său, generalul, ca și fiu-său, Citta) fusese de o activitate devorantă, de o elocvență uluitoare, nu mai avea decît o singură plăcere : să vadă, pe scena Teatrului Național, jucîndu-se Vlaicu-Vodă. Loja artiștilor era la «Bel Etage», ultima lîngă ușa de fier care comunica direct cu scena. Fiul său Dorel îl lua de acasă, îl băga în mașină, oprea

în spatele teatrului (spatele scenei era de o întindere colosală). Acolo îl lua pe taică-său în circă și cu el străbătea labirintul infinit al culiselor, apoi urca treptele (echivalentul a șase etaje) care îl duceau la acea ușiță de pe culoar unde se afla loja artiștilor. Îl așeza pe taică-său în fotoliu și îl lăsa să vadă spectacolul. Era singura clipă de fericire pe care o mai putea avea acest om căruia, la 53 de ani, i se furaseră toate darurile cu care îl dăruiseră ursitoarele.

Și acum, iarăși, aceeași fatidică și cabalistică cifră 53. Dorel era ofițer de cavalerie. În timpul ultimului război, în urma unei explozii, rămășițele sărmanului Dorel au fost adunate cu fărașul. Avea atunci, ca și taică-său, ca și bunicu-său, cincizeci și trei de ani.

Nu mai puțin dramatică avea să fie și viața celuilalt fiu al lui Alecu Davila. Se numea, ca și bunicu-său. Carol ; și i se zicea Citta.

★

În primii doi ani ai șederii mele la Paris trăiam în mare intimitate cu familia Delavrancea. Împreună cu soră-mea și cu Riri Delavrancea, închiriasem un apartament mobilat. Cellica era măritată cu Aristide Blank, care îi închiriase în Passy un splendid și vast apartament, unde primea mulți scriitori, artiști, actori francezi și străini. Recepțiile ei durau pînă spre ziuă. Cella, cu o vervă uimitoare, conducea conversațiile.

În timpul verii, Cellica închiriase în Bretania, la Morgat, o somptuoasă vilă, unde o adusese pe maică-sa și pe soră-sa, Bebs, personaj literar bine cunoscut, Egeria cenaclurilor lui Lovinescu. Morgat era un oraș breton unde venea foarte multă lume intelectuală : scriitori, gazetari, artiști, actori. Programul zilnic era fie o plimbare în automobile prin orașele vecine, fie o plimbare cu o mare barcă împreună cu noii prieteni ; iar seara, salon literar la Cellica acasă.

Acolo, la Morgat, m-am împrietenit cu un om admirabil, Edouard Bourdet, director al Comediei Franceze, dramaturg de seamă. Una din piesele sale era scrisă în argot. Spectatorii primeau un caiețel-vocabular. Bourdet era un om de o subtilă inteligență și un mare talent literar. Piesele lui s-au jucat și la noi.

În tot cazul, grație Cellicăi, am cunoscut multă lume intelectuală franceză. Tot Blank m-a angajat la ziarele Adevărul și Dimineața, care erau proprietatea lui. Rubrica mea se intitula «Cărți, oameni, fapte». Atunci mi-a venit și ideea de a face o cronică săptămînală cinematografică, lucru neobișnuit pe vremea aceea.

★

La prietenul meu Ralea, încă de cînd era adolescent, lecturile erau nu numai plăceri personale, dar și trăiri biografice. Fiecare idee nouă cu care făcea cunoștință era pentru el ca o naștere, ca descoperirea unui secret. Haracourt spunea că «partir c'est mourir un peu, c'est mourir à ce qu'on aime» (cînd pleci, ai murit puțin, ai murit la ce iubești). S-ar putea întoarce această idee așa : a învăța, care este contrariul lui a pleca, de vreme ce înseamnă tocmai a veni, a merge în întîmpinarea unei idei care sosește —, a învăța, pentru un adevărat intelectual, este a te naște nițel, a te naște la ce iubești, a te naște încă puțin la ce admiri sau urăști, la ce te entuziasmează sau te va indigna.

Spun așa fiindcă tocmai acesta a fost în permanență sentimentul pe care îl aveam cînd îl priveam pe Ralea. La fiecare lectură, la fiecare călătorie, la fiecare concert, la fiecare vizitare de expoziție, aveam impresia că pentru el asta înseamnă o nouă mică naștere. Expurga, cu o uimitoare iscusință, tot ce era permis într-o idee. Nu nega existența aspectelor descurajante, dar arăta că-s secundare și apăsa cu virtuozitate pe celălalt aspect, pe partea de luptă, speranță, victorie, încredere. Nu era o postură de beatitudine sistematică și impenitentă, ci rezultatul unor analize cumplit de exigente, de pătrunzătoare, de necruțătoare. Învățase de la Ibrăileanu arta de a trata exhaustiv cuprinsul unei idei. O întorcea pe toate fețele, și concluzia venea într-adevăr ca o naștere naturală.

★

Ralea era un neîntrecut «causeur». Cultura lui enciclopedică, literară, filosofică, politică, sociologică, artistică — dădea un farmec nespus conversației sale. Cînd a fost ministru la Washington, legația română devenise cea mai căutată, cea mai apreciată pentru plăcerile intelectuale pe care diplomații cultivați le întîlneau acolo. Îi plăcea lui Ralea să stea de vorbă cu oamenii și să discute idei. Totuși, ideile filosofice personale, pe care le susținea, le apăra și plănuia să le dezvolte într-o carte viitoare, asemenea lucruri nu le discuta decît cu două persoane : cu Ibrăileanu în tinerețe, și, mai apoi, cu mine. Numai nouă ne destăinuia el aceste

secrete de creator. E curios că niciodată nu discuta filosofie cu Vianu, deși acesta poseda o vastă erudiție filosofică, și deși cei doi prieteni se vedeau foarte des.

★

Pe cînd Ralea era profesor la Iași și avea o activitate devorantă (profesor, conducător, alături de Ibrăileanu, al Vieții românești, *scriitor, deputat), nu se pomenea noapte în care grupul său de prieteni să se culce înainte de 3. Cînd se mutase la București a urmat același sănătos regim. O spun în cunoștință personală de cauză, căci eram nedespărțitul său tovarăș de destindere, un tovarăș care avea și o activitate politică și cărturărească tot atît de încărcată ca a lui. La aceste petreceri era nelipsit și bunul nostru prieten Alexandru Rosetti, care cît era el de filolog, a fost un perfect «băiat de viață». Împotriva filistinilor, revendic deci pentru marele meu prieten Ralea această calitate de juisor intelectual, de «Lebenskünstler» și de fantezist. Căsătoria între aceste apucături și profunda seriozitate a activității sale literare, științifice, filosofice, pedagogice, politice — acest mariaj de atitudini contrastante dădea persoanei sale ceva veșnic juvenil, ceva înaripat, ceva apolinico-dionisiac, care ne fascina pe toți.*

★

Cînd Stere a început să scrie romane, l-am implorat ca, în loc de roman cu cheie, să scrie memorii, cu nume, prenume, stradă și număr pentru fiecare personaj. Din păcate, se lăsase influențat de soția sa, o ploieșteancă chiabură, care credea că nu prin politică, ci prin literatură soțul ei va deveni vedetă. A fost o mare greșeală. Stere era printre puținii care puteau să picteze o frescă de neuitat a istoriei noastre contemporane. Romanul cu cheie e ceva ieftin, echivoc și nesigur. Cititorul e mereu tentat să nu creadă decît o mică parte din faptele povestite. Restul îl atribuie nevoii de a înfrumuseța, sau absenței de orice control al autenticității. Așa, de exemplu, Stere descrie multe din infamiile comise de Stelian Popescu, dar nu pomenește niciodată numele acestui șacal care a terorizat ani de zile viața politică și publicistică românească.

★

Ibrăileanu avea un respect religios pentru persoana altuia. Îi era mereu teamă ca, demonstrînd cuiva un lucru, să nu-l mistifice. De aceea se căznea el să «epuizeze subiectul». I se părea monstruos să fi indus pe cineva în eroare. De unde și acel «abuz de dovezi» pe care îl făcea pentru toate chestiunile. Cum spuneam, principala sa ocupație, și poate unica lui voluptate, era să priceapă. Universul exterior și sufletul oamenilor, situațiile morale și sociale, totul îl atrăgea cu acel farmec de mister cu care Viața (cu V mare) chiamă pe o fată tînără. Ibrăileanu, acel domn bătrîn, cu jachetă demodată și cu barbă albă, a păstrat pînă la urmă un suflet de domnișoară. Avea, în comun cu ea, puritatea morală și intelectuală, dorința pasionată de a afla orice, fără preferință pentru vreo categorie de lucruri determinată ; avea, ca o fată tînără, doi ochi mari, deschiși avid spre Viitor. Caut, fără să găsesc, un om care, ca dînsul, să fi meritat așa de mult să fie iubit, și care, prin simpla lui existență, să fi știut a ne mai reconcilia puțin cu urîciunea vremilor.

★

Și fiindcă vorbeam de domnișoare, despre aceste personaje grave și brave, sincere și tandre care sînt, așa de adesea, fetele tinere, — îmi aduc aminte de o altă scenă.

Eram în autobuz. Mă pregăteam să-mi plătesc biletul. Ca să caut banii, depusesem pe tejghea Almanahul femeii, *de curînd apărut. Tînăra încasatoare nu s-a putut opri să nu exclame fascinată :*

— Ha ! Almanahul femeii !...

Și a rămas cîteva secunde pe gînduri. Atunci, instinctiv, i-am înmînat volumul și i-am spus :

— Duduie, îmi dați voie să vi-l ofer...

Alt moment, ceva mai lung, de... tăcere. Pe care eu am rupt-o cerîndu-i un bilet. Pe care mi-l dă, în timp ce eu număram banii. Bani (cincizeci) pe care ea n-a vrut să-i primească :

— O, nu ! Dați-mi voie să vi-l ofer eu...

Păstrez și astăzi acest bilet de autobuz. E cel mai frumos cadou pe care l-am primit vreodată... Și una din cele mai delicate plăceri pe care le-am simțit în viața mea. Ceva mai mult. Plăcuta întîmplare mi-a întărit o veche teorie. Întrebat odată care e cea mai mare plăcere dată omului, am spus : «Plăcerea de a face altuia plăcere». O plăcere așa de mare, că aproape te face să te acuzi de egoism.

PROFIL CONTEMPORAN

Ștefan BĂNULESCU

La nivelul cuvîntului

Înaltul preț al cuvîntului pentru prozatorul Ștefan Bănulescu s-ar putea măsura, ni se pare, pornind de la lungile, adîncile lui tăceri. Concentrat cu un fel de îndîrjită asprime asupra ființei sale interioare, ca și asupra lumii reale pe care o observă dinăuntrul măștii sale imobile, scriitorul se lasă scos cu greu din firească sa condiție silențioasă. Credeam la început că era vorba doar de o atitudine față de lume, atitudinea superioară a observatorului și moralistului. Însă, după apariția *Scrisorilor provinciale*, care reluau, în 1970, unele puncte de vedere din *Colocvii* (1964), ni s-a limpezit, parcă, mai deplin natura reală a raporturilor artistului cu realitatea, cu ficțiunea și, mai presus de orice, cu cuvîntul. Fiindcă această carte trădează, la o lectură atentă, un mod esențial în rețeaua intertextuală a operei întregi, de la *Iarna bărbaților* la *Cîntece de cîmpie* și la *Cartea Milionarului*, de o importanță majoră în devenirea artistului. Aici, Ștefan Bănulescu își dezvăluie, în primul rînd, modelele atît românești cît și străine. Printre cei mai prețuiți ori mai frecvenți, C. Negruzzi, Gogol, Caragiale, Rebreanu. Dar mai presus de oricare alții, Anton Pann, Balzac, Faulkner, aceia față de care a resimțit rarul, alesul sentiment al fricii sacre, semn al inițierii adevărate. Folosind cele mai diverse tehnici moderne ale *spunerii*, evoluînd printre autori și opere și locuri de obîrșie ale acelora în cele mai neașteptate feluri, scriitorul român modern se inserează, pe de o parte într-o continuitate spirituală solidă, de netăgăduit, de neșters, de acasă, dînd glas unei tăcute aspirații spre clasicitate, iar pe de altă parte se implică într-un prezent larg, de mîndră solidaritate intelectuală cu ceilalți artiști ai lumii întregi, indispensabilă scriitorului secolului XX.

Apoi, în aceleași excepțional concentrate pagini ale *Scrisorilor provinciale*, se face referire, cu o impresionantă recurență, la dublul chin care particularizează conștiința creatoare a artistului autentic, acela al căutării relației celei mai adecvate dintre realitate și ficțiune, și acela al descoperirii cuvîntului viu, esențial, de sub coaja perisabilă a vorbelor.

Unghiul din care se calculează raportul ideal și care se cuvine prins în nemiloasa sa alergare de către cel dăruit himerei de descoperitor și constructor de lumi este, în chiar cuvintele lui, *«unghiul cel mai dificil, mai vizionar și mai real dintre soare și pirosferă»* (p. 144).

Sau, într-altă parte, într-altă *Scrisoare*, aceeași complexă atitudine față de real și imaginar, mărturisită de un interlocutor, posibil *alter ego* al naratorului : *«...nu știu să povestesc lucruri exacte raportate strict la metru-pătrat, nu mă atrage decît partea invizibilă a lucrurilor întîmplate...»* (p. 122).

Cel mai vizionar unghi este, deci, pentru Ștefan Bănulescu, în chip esențial, cel mai real, cel mai real fiind tocmai cel mai încărcat de imaginar. Prins astfel între categorii aparent antinomice, în strînsul joc dintre realitate și ficțiune la care îl obligă opțiunile severei sale lucidități, scriitorul dovedește o înțelegere superioară a ficțiunii care, spune el, adoptînd perspectiva celor mai de seamă creatori, *«setoasă de sinteze, suge vîrste seculare de realitate»*, fiind deci grila prin care se cern timp,spațiu și cauzalitate, prin care se reorganizează altfel datele contingentului.

Iar ceea ce fixează, în cele din urmă, elementele raportului acestuia atît de precar, de nestabil, dintre realitate și ficțiune în opera de artă, este cuvîntul. Și aici, pe acest tărîm de ape mișcătoare lupta artistului, adevărat *agones*, se duce întru găsirea cuvîntului celui mai riguros exact, cu încărcătura conotativă maximă de potențe magice. Căci la nivelul cuvîntului se potențează viziunea artistului, într-o alchimie nesfîrșit complicată de selecții, de alăturări și respingeri. Și obsedat de răspunderea înfricoșată a cuvîntului care trebuie să devină apt de a conferi viață misterioasă operei, sporindu-i neîncetat planurile de semnificație, Ștefan Bănulescu se referă mereu, direct sau prin intermediul personagiilor sale, la acest singur instrument de alcătuire a lumii sale, «*structural a sa*», cum spune prozatorul. Și de aceea, intuind că se numără printre privilegiații «stăpînitori» ai limbii, putea afirma despre aceia odată că «*știau mai bine cîte vorbe au chinuit sub condei pînă să nimerească un cuvînt potrivit și nici acela îndeajuns de nimerit pentru ce avea de dus în spate*» (163).

Mereu dar, un semn, cuvîntul, în care să se strîngă mănunchiuri de semnificații, un punct în real pe care să se reazime structurile vaste ale imaginarului. Și mereu strecurate la nivelul explicitărilor teoretice, sugestiile luptei și trudei spre realizarea operei la artiștii autentici, la creatorii de universuri de lumi posibile.

Îl vezi și-l situezi pe Ștefan Bănulescu, în lumina acestor mărturisiri ascunse despre chinuitoarea profesie a scriitorului curat, mult mai clar pe coordonatele literaturii române de ieri și de azi. Ca un cartograf excepțional plin de nobil asumate răspunderi etic-estetice, al unui vast și original peisaj, al unui univers într-adevăr propriu, el realizează cu semnele cuvintelor, harta exactă și în același timp fabulos halucinantă a acelui univers în care se întîlnesc cu drepturi egale, realul și imaginarul, contemporaneitatea strictă și mitul atotcuprinzător care o acoperă și o scaldă, proiectînd-o în macrotimpul valorilor.

Și universul fixat în cuvînt de artistul exigent ca un om de știință se articulează coherent și profund convingător în unicitatea lui, distinctă, pe extensia întregii opere, de la superba viziune magic-folclorică închisă în *Dropia* la poezia chintesențialei drame umane exprimată în prozodia aparent populară din *Cîntece de cîmpie*, și pînă la utopia ironică de vaste dimensiuni din *Cartea Milionarului*.

De la principiile fundamentale ale poeticei sale personale și pînă la ultimele resorturi ale creației, o consecvență cu sine absolut impresionantă stă strajă unei vocații scriitoricești nedezmințite care îl așează pe Ștefan Bănulescu printre primii prozatori români de astăzi.

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

Regia povestirii parabolice *

Roman «de aventuri», roman «istoric», «monografic», «etnografic»... cum poate fi apreciată, totuși, Cartea Milionarului ?

«Cartea Milionarului *este nu numai un roman, ci și un joc de-a romanul*», propunînd, *în esență, «o umanitate văzută prin miraculoasele lentile ale miturilor ei» (Cornel Ungureanu). Rezultatul : un univers* sui-generis, *transfigurare neașteptată a imaginației, depășind posibilitățile de decodare. Personajele și cititorul se complac în ficțiune, primesc regula jocului, convenția, adică, a supranaturalului, a fabulosului.*

Născută din sublimarea extremă a realului, cartea devine un basm ; *ea se află implicată, dizolvată, rarefiată pînă la elementele sale definitorii: sugestii arhetipale. Consecința incidenței dintre nivelul mitic și ceea ce a fost odată realitate : o proză de atmosferă cvasi-exotică, de generalizare simbolic-mitologizantă, tratată în spirit lucid-contemporan. Precedentul «imaginatului» scoate la iveală un ținut tradițional-secular, cu mijloace abil extrase tocmai din fondul originar al lumii aceleia.*

* Fragment din volumul în pregătire, *Romanul mitologizant — o demistificare a treptelor lumii.*

Autorii de basme nu au noțiunea fantasticului; se complac în fantastic inconștient. Bănulescu clădește o lume în care accentul cade pe artifex *și pe înțelegerea absurd-fantastică în planul mitului și al legendei a lucrurilor: «Viața curge dincolo de perdeaua groasă a tainei. Cronica faptelor trece totdeauna prin povestire, iar povestirea modifică și îndepărtează. Romanul lui Bănulescu se petrece la un timp trecut neîncheiat sau la un viitor al trecutului» (Eugen Simion). Prin intermediul basmului, reprezentare a ambițiilor sale lucide, scriitorul inventează pe marginea naturii umane: omul care ar gîndi «așa».*

Cartea Milionarului *va fi o tetralogie,* Cartea de la Metopolis *— prima — dezvăluie intenția autorului (pe care o bănuim o constantă) de a sugera* suprasensul, *adică valoarea unei proze înțeleasă ca* model al lumii. *Ghicim, în umbră,* regia povestirii parabolice, *atitudine ludică vis-à-vis de întîmplări care confruntă civilizații într-un amestec strident de măreție și mizerie, de rafinament și trivialitate, de grandoare tragică și de comedie bufă, de legendă și adevăr.*

Spațiul *istoriei, nedefinit, este unul mitic: Metopolis, civilizație a pietrelor — marmura roșie; Dicomesia, ținutul oamenilor dintr-o bucată, osul unei țări; Mavrocordat, civilizație a civilizației, simbolul unei culturi de tip modern; Cetatea de Lînă, civilizația negustorilor de oi și de ani; Insula Cailor, civilizația cailor. Așadar, un spațiu de oriunde și de nicăieri!*

Nici timpul *n-are hotare: legile lui sînt anulate, cronologia — ignorată. Singura sugestie posibilă este respectarea unui* timp al descendenței *prin revendicarea unui trecut ilustru: obsesia locuitorilor că trăiesc* firimituri *dintr-o civilizație apusă, aceea a Bizanțului imperial supraviețuind în forme* degradate.

Spațiul și timpul lipsesc, deci, ca atare; datele utilizate au ceva fabulos (sînt clădite în gol, lăsînd impresia neprecizării) *și pentru că adevărul lor e exclusiv artistic, concretețea abstractizată discreditînd informația din punct de vedere științific.*

Cartea de la Metopolis *apare organizată sub forma unor* serii simbolice *care sistematizează narațiunea prin acțiuni subterane, constante. Încercarea de a puncta cîteva dintre simbolurile romanului nu-și propune să anuleze codul în care a fost scris (romanul depășește, repetăm, posibilitățile de decodare), dimpotrivă, va încerca să protejeze adevărurile ascunse de numeroasele învelișuri ale cărții. Cu bună știință intrăm într-o lume insolită,* unică, *guvernată de legi bizare, dar pe care le vom respecta întocmai.*

Începutul cărții se numără printre cele mai subtile proze ale literaturii noastre: înaintea personajelor, înainte ca vreunul din eroi să afirme, să nege, să fixeze un itinerar, soseşte o roată. *Roata reprezintă Totul, dar și începutul fără sfîrșit (sugestia importantă a cărții). Apariția roții — ca deschizătoare de cale narativă — mai poate însemna o redimensionare a posibilităților cuvintelor, o arhitectonică de o frapantă originalitate stilistică.*

Omul cu roata *este Glad: el aduce semnele civilizației tinere în Metopolis (fost pușcăriaș, primește o identitate nouă, o supradeterminare — Generalul Glad — sub care va reuși smulgerea ultimelor energii ale unui ținut în agonie). Așadar roata, semnul sub care se naște povestea, devine, odată cu înălțarea lui Glad la demnitatea de personaj al Metopolisului, punctul de plecare al unei ingenioase întreprinderi. Toată cartea vorbește, în acest sens, despre civilizație și civilizare.*

Omul din umbră, *Milionarul, este martorul evenimentelor auzite, al legendelor pe care le mai creează și singur, dintr-o pasiune nemărturisită, așa cum creează poreclele, unicul semn al unei identități: «O poreclă frumoasă înnobilează un destin», iar una rușinoasă stigmatizează viața celui ce-o poartă. Milionarul este creatorul povestirii, cronicarul, cel ce deține «copia» cea mai bună a oamenilor. El vede «categorial», printr-o schematizare voită (Cornel Regman): puterea, parvenirea, decăderea...*

Personajele sînt prezentate într-o ordine strictă, nimeni nu se ivește, nu vorbește la întîmplare. Adevărul despre ele îl aflăm abia la sfîrșit (și nu în întregime), sîntem «amînați» de la un capitol la altul.

Omul cu puterea *se numește Generalul Marosin. Simbol al autorității în declin, exponentul unei societăți ce se stinge (bătrîn și bolnav, el împărtășește Milionarului secretele lumii pe care o va părăsi:* adevărul *despre locuitorii ținutului). Generalul Marosin oferă și imaginea totalizantă a speciei: pe mavrocordați îi socotește schimbători, oamenii momentelor oportune; metopolisenii i-au rămas aproape necu-*

noscuți, inconștienți și supuși hazardului; pe dicomesieni îi consideră însă esențiali pentru definirea unui popor: «Osul unei țări nu l-aș putea avea fără oameni ca dicomesienii».

Omul cu însemnele istoriei, *Filip Lăscăreanu, devine, în limbajul mitizant al eroilor, Teologul, Umilitul. Bizantinolog de renume cîndva, Umilitul se află într-o situație ambiguă: ceva intermediar între suveran și captiv. În mod simbolic, personaje felurite își dispută dreptul la succesiune — o succesiune spirituală ce vrea să ia locul unei civilizații mai vechi și mai viguroase, aceleia reprezentate de Umilit.* Havaet *(porecla înseamnă «bacșiș turcesc») este primul dintre uzurpatorii spirituali ai bătrînului: pseudo-savant și misitul în ascensiune al cetății, el încearcă să se erijeze drept potentat abil al ei, dar eșuează și renunță atunci la distrugerea lumii celei vechi, încercînd să i se substituie. La numele adevărat, Emil Ionescu, îl adaugă pe cel de Lăscăreanu, intitulîndu-se Emil Umilitul și însușindu-și celebra pălărie a maestrului — coroană a înțelepciunii; iată-l deja o «figură bizantină». Inteligent precum toți din această categorie (inteligența fiind pentru ei o armă), Havaet trăiește pentru ceilalți prin echivoc: «exact» nu este un tic verbal, ci șiretlicul prin care speră (și reușește) să cîștige timp. Havaet practică tehnica amînării, derutîndu-și adversarul, care-l clasifică repede drept «neprimejdios» — este, în definitiv, felul de a cîștiga al eroului. Celălalt uzurpator,* Fibula, *nepoata Umilitului, deține un atelier de aurărie în care retopește (distruge, de fapt) monede — semnele vechii civilizații. Femeia marilor aventuri erotice, ea nu mai e în prezent decît chipul degradat al celei de altădată, o șarjă, doar, a «marii stăpîne»... Substratul enigmei? Nu ni se dezvăluie mai mult.*

Nebunul genial, *Constantin Pierdutul I-ul, locuiește în Insula Cailor (aluzie cumva la Swift?) încoronat ca rege al nenorociților: «geniu al cifrelor apărut într-o mare de analfabeți», el este «descoperitorul metrului pătrat și al cifrei zero», pe care și-a imaginat-o retezînd cu un briceag coada lui 9. Valoros, într-un fel, ca și Umilitul; dicomesian, asemeni Teologului, nu ajunge însă prin ascuțimea minții la «superiorități volatile», descoperirile sale îmbracă «exact lumea». Nebunia lui provine din intenția de a restaura, fiind singurul care prevede posibilitatea de scufundare a insulei. Excesul — iată cauza nefericirilor acestui Don Quijote oriental: «Îmi umblă prin cap o moară goală și urlă ca vaporul. Acum mi-a căzut fluviul cu vapoare în glezne și urlă în sus spre ceafa mea, trecînd prin șira spinării».*

Omul — croitor de civilizație, *Polider, este demiurgul unei lumi pe care o îmbracă după dimensiunea morală a oamenilor, nu numai prin haine, ci și prin cuvinte ce îi asigură securitatea. Povestirile oamenilor sînt înseși existențele lor «neînchipuite și de necuprins», iar hainele definesc esența, calitatea umană a celui ce le poartă. Polider este un uriaș cu autoritate, din aceeași familie cu Iapa-Roșie și Femeia-paracliser, femei-uriaș, supradimensionări ale unor energii erotice nepotolite.*

Iapa-Roșie, *sosită parcă de la Isarlîk, ucenică în aurăria Fibulei, își începe adevărata viață odată cu primirea unei perechi de ghete roșii cu care, după obiceiul locului, trebuie să treacă fluviul înghețat și să-și găsească în ziua de Bobotează un bărbat dintre flăcăii dicomesieni (basmul modern inversează rolurile matrimoniale). După cîteva încercări neizbutite, Iapa-Roșie (porecla îi vine de la părul roșcat, culoarea trupului și de la frenezia simțurilor) se însoțește în fine cu Generalul Glad, pe care-l va ajuta să biruie încetineala de declin a Metopolisului (biruința ciclică și ordonată a Omului cu roata pune în pericol însăși existența orașului, căci eroul civilizator ce introduce o nouă ordine va săpa subterane pentru descoperirea marmurei roșii, filonul de aur al locului).*

Femeia-paracliser *are un «convoi» de copii cărora oamenii le-au spus generic «Păcatele Lumii», rodul iubirilor sale risipite.*

În sfîrșit, Aram Telguran, *armeanul, proprietarul unei cafenele pustii, vorbește numai din Biblie, încredințat fiind că lucrurile principale din viață au fost scrise deja într-o carte sau alta, deci «n-are rost să le mai numești și să le bîlbîi prin cuvintele tale nepricepute», meșteșug cu care a fermecat-o o vreme și pe Iapa-Roșie.*

Lumea aceasta, în întregimea ei, este o «feerie bizantină», o lume cu două fețe: indivizii au două vieți, cea mai profundă fiind aproape necunoscută, dar aureolată pe gustul dicomesienilor și al metopolisenilor.

Cartea de la Metopolis *aduce cu sine o sărbătoare a spiritului, imaginea de fast și de bogăție coloristică a serbărilor metopolisene: poveste de sărbători, cu*

aură de poezie a lucrurilor. Narațiune de cursă lungă, romanul pare scenariul bine pregătit al unui spectacol: cînd fantastic-insolit (episodul invaziei cailor), cînd ironic-parodiat (scena negoțului de ani, parabolă a uzurpării civilizației tradiționale), dar totdeauna dublat de o documentație (fantastică) analizată critic, ceea ce dă impresia de studiu exhaustiv. Întîmplările trăite de metopoliseni sînt povestite pe un ton biblic, oracular, ca și cum fiecare ar ascunde o învățătură sau o profeție, însă acest ton — tocmai din cauza muzicalității sale desăvîrșite — se divulgă ca o formă de delectare livrescă. Drumurile narative ale cărții sînt cu totul noi; parabola pe care ne-o propune Bănulescu lasă să se întrevadă niște valori inițiatice în genul Crengii de aur *a lui Sadoveanu.*

Succesul Cărții de la Metopolis *rezultă dintr-o capacitate picturală: aceea de a caligrafia, cu nostalgie villonescă, lucruri întunecate, misterioase, desuete, într-o formă de rafinament subțire, savant, de om al secolului douăzeci. Prinsă într-un inimitabil joc de oglinzi, ideea de literatură apare aici răsturnată și multiplicată, sugestie a unui spectacol în sine.*

Carmen BĂLTEANU-RIZEA

Constantin NOICA

Sub semnul devenirii întru ființă

Căutarea fiecăruia dintre noi s-ar risipi în van dacă n-ar fi susținută de acel presentiment, vag dar incontestabil, că obiectul însuși al căutării se ascunde în orizontul atotcuprinzător al unei entități care ne susține și care, prin noi și prin toate cele cîte sînt, *se susține pe sine.* Trebuie să fim conștienți de această evidență, trebuie să o descoperim, să o prețuim și să acționăm, în cele din urmă, sub pecetea *devenirii întru ființă*, ne îndeamnă hotărît Constantin Noica, gînditorul care a trăit o viață sub semnul acestei deveniri și care se poate considera, așa cum adevărat remarca Gabriel Liiceanu, o *natură fericită. «Ca și libertatea despre care vorbea Goethe* — spunea, la un moment dat, Noica — *bucuria trebuie cucerită zilnic. Și iată ce deviză mi-am ales: Nulla dies sine laetitia. „Laetitia" înseamnă: disciplină, muncă, trudă, suferință, îndoială, invenție, bucurie. Dar bucurie adevărată nu e decît în cultură; restul e desfătare. Însă bucuria, dacă e bucurie adevărată, ajunge să răzbată. „Poemul, focul și dragostea" nu pot fi ascunse. Nici bucuria culturii nu poate»* (în *Jurnalul de la Păltiniș*, p. 194).

Performanța *adevăratei* culturi presupune, în primul rînd, contactul nemijlocit cu valorile acesteia: cunoașterea nemijlocită a textelor fundamentale, fără a recurge la intermediul compendiilor ori al exegezelor aproximative. Cel puțin pentru filosoful în formare, întîlnirea directă cu marii gînditori este hotărîtoare din mai multe puncte de vedere. În primul rînd, numai contactul direct cu gîndul celor mari poate introduce în problematica extrem de complexă și nuanțată a sistemelor ce se lasă descoperite numai după o îndelungă și aprofundată frecventare, procurînd mereu surpriza cîte unui punct de vedere nou, mai puțin vizibil poate chiar unor comentatori de prestigiu. Numai întîlnirea directă este, apoi, capabilă de a comunica monumentalul, de a sugera profunzimea și complexitatea întrebărilor decisive ce s-au pus și se pot pune. În al treilea rînd, familiarizarea cu textul autentic scutește de erorile — de multe ori naive și grosolane — ce pot apărea prin preluarea fără discernămînt a unor interpretări-clișeu. Fiecare sistem filosofic este o *ființă vie*, are o construcție motivată și surprinzătoare cel mai adesea chiar pentru cunoscător, lăsîndu-se anevoie descoperită de la prima luare de contact. În al patrulea rînd, întîlnirea directă cu textul original presupune *dialogul* viu, spontan, imprevizibil, revelator, fructuos. Gîndul original se formează, se modelează, cîștigă substanță, autenticitate și profunzime numai prin confruntarea directă cu gîndul (complex și nuanțat) al celor mari. De aceea insistă Constantin Noica atît de mult asupra cunoașterii operelor fundamentale ale filosofiei.

Numai în orizontul vast, aerat, autentic se va putea forma și consolida gîndul propriu, capabil de a dobîndi, în cele din urmă, cîte ceva din măreția teritoriilor explorate.

Este necesar, îndeamnă mereu Noica, «dialogul» nemijlocit cu toate valorile autentice ale filosofiei. Acest dialog este încurajat de traducerea și interpretarea textelor fundamentale. Noica însuși a tradus din Descartes, Kant, Hegel, presocratici, Platon, Aristotel, de pildă, oferindu-ne, printre altele, inegalabile comentarii la Platon, Hegel, Kant, Descartes. Vecinătatea *selectă* i-a putut *selecta* timbrul original, facilitînd apoi diferențierea necesară, «despărțirea» creatoare (cum o numește filosoful) ce a culminat cu închegarea, în anii maturității depline, a monumentalului *Tratat de ontologie*.

Poziția personală s-a putut institui, așadar, numai prin «despărțirea» de gîndul celorlalți, dar ea a putut fi cucerită numai prin *preluarea creatoare* a celor mai de seamă *idei prezente-n istoria* filosofiei. Construcția oricărui sistem nou *continuă* efortul colectiv de închegare și întemeiere a filosofiei însăși, fiecare gînditor adăugînd o lespede mai mult la arhitectura amplă a disciplinei în spațiul căreia s-a pomenit, și pe care o *preia*, așa cum se află ea durată în respectiva clipă, cu sau fără voie. Am putea spune că, în mod paradoxal, *fiecare gînditor reprezintă filosofia pe care o întemeiază prin propria lui operă*, chiar dacă aportul personal se pierde, la o privire mai atentă, în schelăria amplă și complicată durată de predecesori. Procentul de «originalitate» *conferă doar o culoare specifică aliajului ideativ comun*. Istoria filosofiei *se retopește și renaște* în puritatea aparent virginală a noului sistem ce poartă, incontestabil, sigiliul creatorului, dar care nu-și poate ascunde nicidecum complexa-i «ereditate». Conceptul *devenirii întru ființă* și întregul sistem care-l dezvoltă pot fi raportate la cîteva idei fundamentale prezentate în istoria filosofiei, dar acestea vor fi puse de acum, toate, sub semnul creator, *original*, al filosofului Constantin Noica. Gîndul *devenirii întru ființă* re-formulează, dintr-o perspectivă inedită, gîndul cîtorva filosofi de primă mărime. Și tocmai acest gînd, gîndul devenirii întru ființă reprezintă, el însuși, unul din *momentele Ființei*, una din ipostazele prin care Ființa însăși a luat chip și s-a întemeiat, *ființînd* prin continua și mereu mai adînca ei re-întruchipare, *prin continua ei re-întemeiere și re-de(s)-finire, din (și prin) perspectiva originală a unui sistem ce participă*, așadar, prin momentul succesiv al «coagulării lui structurante» la dez-văluirea, des-fășurarea și ex-punerea contrapunctică a Ființei înseși. Momentul «Noica» nu e izolat, cu alte cuvinte, și nu poate fi înțeles decît *în contextul și-n continuarea* istoriei gîndirii filosofice, acest moment nefiind, cum spuneam, decît unul din momentele succesive și articulate ce dezvăluie adevărul complex și nuanțat al Ființei.

Filosoful care-și întemeiază sistemul «retopind» istoria filosofiei și reconstruind-o din propria perspectivă, «țîșnește» spre universal și se plasează în dimensiunea lui desmărginitoare din albia structurată a unei *matrici stilistice* anume, «colorînd» imperiul atotcuprinzător al universalului (Ființa) cu tot ceea ce participă la (și constituie) «specificul național» al unei culturi. «Vocea» Ființei poartă-n subtext și-n context glasul, cuvîntul limbii și culturii care a născut-o, oglindind «partea de cer» sub care s-a înfiripat sentimentul, personalitatea, Ideea ființei umane creatoare, apartenente unei națiuni și unei culturi anume. La o privire mai atentă putem distinge «coloratura» specifică a filosofiei antice *eline* (ce s-ar caracteriza, ca și alte opere ale spiritualității, prin frumusețea unui echilibru devenit clasic, lipsit de excese, armonios, limpede și plin de forță, eleganța mișcării interioare fiind susținută de un patos ce arde potolit și adînc), după cum putem distinge cu ușurință «coloratura» specific națională a filosofiei *germane* (definită de construcția monumentală, grandioasă, copleșitoare, cu bogăția ramificată și stufoasă de planuri suprapuse, intricate, arhitectura întreagă fiind absorbită de suflul unificator al unei trăiri ce se înalță spre Absolut). La fel s-ar putea vorbi, credem, fără a cădea în mrejele unui naționalism desuet și naiv, despre o «coloratură» specific *românească* a filosofiei, despre un *sentiment românesc al ființei* (cum i-a spus Noica) caracterizat, pe scurt, printr-un sentiment acut al realului (ce se cere transportat în imperiul Ființei — care-l va transfigura, proiectîndu-l în universalitate), printr-o arhaică și echilibrată înțelepciune, ferită de stridențe, preferînd spunerea adîncă, aforistică, simplitatea sănătoasă a formelor și a discursului venind din adîncuri de vreme și dezvăluind o vistierie spirituală multimilenară.

S-ar mai putea spune că, în clipa-n care creația spirituală, indiferent de na-

tura sau specificul ei (fie populară, fie cultă, fie filosofică, literară, plastică ori muzicală) atinge gradul de profunzime prin care se instituie și se restabilește legătura secretă, adîncă, unitatea etern prezentă (dar și etern absentă, în eternă re-găsire) dintre ființele acestei lumi, în clipa, așadar, în care creația spirituală definită de un anume specific național pătrunde în aria universalului atotcuprinzător (Ființa), *universalul însuși preia și transfigurează întreaga structură a acestei creații*, des-părțindu-se pentru moment de ceea ce este specific național, *dar păstrînd acest specific*, în subtext, în structura operei însăși — care va fi, ca atare, *națională-și-universală, deopotrivă*. Cei doi termeni se opun, dar numai în aparență. În realitate universalul transfigurează naționalul, dăruindu-i orizontul nemărginit al Ființei ce aparține tuturor, pentru a se lăsa, la rîndu-i, purtat de structura *specific națională* a operei. Vocea limpede a universalului are, ca să ne exprimăm astfel, un anume «timbru» național.

Se poate pune, totuși, următoarea întrebare : dacă universalul Ființei conține *implicit* «timbrul» național, de ce a mai fost nevoie ca acest «timbru» să fie izolat, denumit, caracterizat de spiritul care, în acest fel, pare a se fi întors din imperiul universalului (care conținea, implicit, specificul național) *spre distincția odată depășită a specificului însuși ?* De ce a fost nevoie să se vorbească despre sentimentul *românesc* al ființei, atunci cînd acesta *subzista* oricum în creația orală sau cultă, iar, pentru a reveni la opera gînditorului, în limbajul filosofic al lui Constantin Noica însuși ? Pentru a răspunde corect la această întrebare trebuie să avem în vedere, credem, — dacă nu neapărat sentimentul încă apăsător al izolării în cadrul unei culturi universale care nu s-a știut deschide suficient de cuprinzător spre «partea noastră de cer», bariera limbii fiind un factor determinant dar nu imposibil a fi depășit (dacă propria noastră cultură va ști să promoveze cu fermitate și promptitudine adevăratele-i valori) — *nevoia de identitate a gîndului filosofic românesc*, identitate care a coincis și coincide, după părerea noastră, cu *impunerea* lui ; această impunere încoronează o cultură bogată, complexă și fertilă, *filosoficul* fiind dimensiunea finală, dătătoare de orizont și profunzime, dimensiune spre care aspiră (și pe care o întemeiază) întreaga creație, diversificată și interferentă. Spre orizontul ontologic s-a îndreptat întreaga creație literară, plastică ori muzicală, — filosofia reflectînd și dezvăluind tocmai aceste *mutații de profunzime* care au avut (și au) loc în cultura noastră spirituală. Poate astfel se și explică nașterea relativ tîrzie a gîndului filosofic românesc, nevoia lui de *identitate* (și de *identificare*).

Noica a căutat să releve reala maturizare a spiritului filosofic românesc, aplecîndu-se cu deosebire asupra cuvintelor și demonstrînd că limba română este coaptă pentru filosofie, că sugestiile unor termeni (în care zac îngropate de milenii inestimabile zăcăminte de gînd) pot nuanța și explicita universalul filosofiei. Dar Constantin Noica nu s-a mulțumit să caute — și să descopere — universalul în străvechiul zăcămînt al limbii, ci s-a aplecat, cu spirit și discernămînt critic exemplar spre basmul românesc ori spre poemul eminescian, repere de necontestat pentru *sentimentul românesc al ființei*. Creația populară sau cultă pot atinge, demonstrează filosoful, orizontul nemărginit prin care se instituie Ființa. Lectura pe care ne-o propune este una *ontologică*, iar «critica» pe care o desfășoară este o profundă și revelatoare *hermeneutică*. Cu atît mai neașteptată a părut, de aceea, la un moment dat, «sancționarea» criticii, «sancțiune» ce a trezit proteste exagerate, uitîndu-se că *negația* constituie un demers metodologic obișnuit al gîndirii filosofului. Noica nu a «negat» doar critica ; a negat artele plastice ori cinematografia, i-a «negat» pe Heidegger, Nietzsche, bănuindu-i pe Descartes sau Leibniz de «lipsa organului pentru filosofie». *Tratatul de ontologie* începe, să nu uităm, prin cîteva *negații* ce conduc spre adevărul ființei. Negația nu des-ființează, așadar ; ea este doar momentul de răspîntie care întoarce privirea spre obiectul «negat», cu scopul de a-i găsi temeiul mai adînc. «Negațiile» dialecticianului n-au alt sens decît acela de a *motiva*, de a *argumenta*, de a îndemna la depășirea clișeului prea lesne acceptat. Critica literară, de pildă — pentru a reveni la exemplul luat în discuție — se înscrie dintru început într-un *orizont fenomenologic*, conform condiției sale prin excelență *reflexive*. Ea reprezintă, așa cum s-a spus, conștiința de sine a literaturii : *conștiința de sine, deci, a conștiinței întruchipate în cuvînt*. Critica se desprinde, așadar, de orizontul comun al conștiinței de sine (care instituie judecata) și, devenind *conștiință a conștiinței de sine, se deschide spre orizontul Ființei* — pe

care-l atinge inevitabil și-n imperiul căruia se poate institui atunci cînd reușește să acapareze conceptul și să opereze cu acesta (așa cum a demonstrat-o Noica însuși). Sancțiunea filosofului pare a fi adresată mai curînd criticii leneșe, sterile și comode.

Căci semnul sub care s-a desfășurat și se desfășoară întreaga gîndire și activitate spirituală a lui Constantin Noica este *devenirea întru ființă*. Și-n numele acestei idei și acestui ideal, în numele devenirii întru *ființă*, Noica respinge — metodologic doar — tot ceea ce nu pare a gravita încă în preajma conceptului, tot ceea ce pare a fi lipsit de consistența revelatoare și unificatoare a universalului. Atitudinea aceasta decurge, cum spuneam, dintr-o adîncă experiență de viață și gîndire ; ea nu trebuie minimalizată, nicidecum privită cu ironia suficienței. Dimpotrivă, ea trebuie să tulbure : *să pună pe gînduri*. Există oare cu adevărat acel imperiu al ființei, elementul care se distribuie fără să se împartă, despre care vorbește cu patos filosoful ? Și dacă există, pot oare eu, ființa gînditoare, specializată într-o anume ramură a culturii spirituale să-l ating și să-l cunosc ? De ce să fie refuzată această invitație generoasă (reprezentată de întreaga operă a lui Constantin Noica), benefică și răscolitoare în primul rînd pentru cel ce i-ar urma chemarea ? De ce să nu acceptăm că «sfînta nebunie» care l-a determinat pe înțelept să coboare în cetate și să caute cu încăpățînare idealul acolo unde, poate, avea cele mai puține șanse să-l găsească a fost cauzată tocmai de dorința de a semăna, de a impune, de a actualiza Ideea care, numai înstăpînindu-se în gîndul celor mulți va putea dobîndi, la un moment dat, statut de *lege* ? Poate că a căuta astăzi, cu puteri proprii, într-un secol pragmatic și blazat, covîrșit de spectrul sumbru al holocaustului nuclear, cele «22 de șanse» ale devenirii întru ființă în mulțimea celor 22 de milioane de suflete nu este altceva decît o inițiativă naivă, lipsită de cel mai elementar simț al «realității». Dar dacă «realitatea» în numele căreia filosoful acceptă acest risc nu se află acolo unde o caută simțul comun, dacă această realitate este mai adîncă, mai substanțială și, probabil, infinit mai luminoasă decît cea în numele căreia cei mai mulți își clamează angoasa și insatisfacția, privind cu indiferență efortul disperat al unui gînditor care crede cu putere în ideal și-n actualizarea lui, nu înseamnă oare că dreptatea este — și va fi — de partea filosofului ? Că pierderea din vedere a limanului ce conferă sens întregii noastre existențe poate fi, în cele din urmă, fatală tocmai celor ce se mulțumesc să ignore Opera, lovindu-se de neînsemnatele asperități ce au crescut, undeva, în marginea Ideii ?

Constantin Noica ne-a dezvăluit o cale : calea spre Ființă. Sigur este că, urmînd-o, vom intra în patria unei realități atotcuprinzătoare ce ne va implica și sorbi în alcătuirea ei, dăruindu-ne lumina deplină a temeiului unic, după cum tot sigur este că, ignorînd această chemare și acest drum, «nu vom scăpa nepedepsiți».

Corneliu MIRCEA

Gabriel García MÁRQUEZ

Funcție și interpretare narativă

Comentariile lui García Márquez la *Crónica de una muerte anunciada* evidențiază două caracteristici ale textului. Cea dintîi e fidelitatea acestuia față de realitate : *Cronica unei morți anunțate*, îi spunea el lui Luis Contero, *«este un reportaj de mare amploare... „Cronica unei morți", care, în tratarea sa, e un roman, în termenii timpului necesar creării sale și ai stilului, vorbește despre un eveniment petrecut în realitate și de care m-am apropiat la început ca de obiectul unui reportaj — ceea ce și continuă să fie în măsura în care nimic din cele inferioare la el, așa cum lasă să se înțeleagă titlul însuși, nu este fictiv»*. Pe de altă parte, și poate încă mai semnificativ, autorul îi declara Claudiei Dreifus : *«Cronica unei morți anunțate e construită la fel de atent ca un mecanism de ceasornic»*. Orice contradicție dintre aceste două afirmații e mai mult aparentă decît reală. Căci

García Márquez a tins să reafirme deopotrivă că opera sa e fundamental ancorată în lumea reală (a propriei lui experienţe) şi totodată că ceea ce o categorisește în primul rînd ca discurs literar e structura. Astfel, în *El olor de la guayaba*, el susţine încă o dată : *«No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad»*, atenuîndu-şi însă oarecum spusele printr-o afirmaţie subsecventă (p. 121), potrivit căreia adevărata problemă în toate romanele sale e structura. Referindu-se anume la *Cronica*, la întrebarea interlocutorului său de ce anume a aşteptat treizeci de ani ca să scrie cartea, el a răspuns făcînd, printre altele, următoarea observaţie : *«Una causa posterior de la demora fue de caracter estructural»* (p. 38). A explicat apoi că, deşi povestirea nu se termină la un sfert de secol după crimă, *«para mí fue siempre evidente que el final del libro tenía que ser la descripción del crimen» (ibid.)*.

Pare limpede, aşadar, că una din întrebările cruciale referitoare la *Cronica* priveşte modul în care García Márquez, pornind de la un incident de viaţă real din 1951, creează o structură literară climactică, avînd ca punct culminant o crimă reală. Într-o formulare uşor diferită, una dintre caracteristicile interesante ale acestui text aparent simplu este tehnica de retardare folosită de către García Márquez după ce fixează atenţia cititorului cu ajutorul frazei inaugurale captivante : *«el día en que lo iban a matar»*. Pe parcursul a peste o sută optzeci de pagini aşteptăm să ni se ofere descrierea completă a evenimentului. Înainte de a examina însă organizarea naraţiei intervenite, trebuie spus de la bun început că a discuta tehnica acesteia nu înseamnă nicidecum a presupune o separare între aceasta din urmă şi orice altă interpretare posibilă a textului. Dimpotrivă, numai presupunînd o voinţă de semnificare din partea autorului şi corelînd modul de dispunere, în cazul de faţă, a naraţiei şi intenţionalitatea sa prezumată putem atribui întregului un model convingător. Faptul că intenţiile nu pot fi decît prezumate şi că deseori criticii pot diferi în interpretarea scopurilor posibile ale unui autor nu e un motiv pentru a elimina noţiunile de referenţialitate sau „semnificaţie". În cele ce urmează se consideră deci de la sine înţeles, iertă-ne deconstrucţioniştii şi predecesorii lor nemijlociţi, că dispunerea efectivă a *Cronicii* trebuie privită ca fiind într-un anumit fel în legătură cu semnificaţia romanului ca un comentariu metaforic asupra realităţii sau, după cum pare a prefera să spună García Márquez, *«una adivinanza del mundo»*. Se consideră de asemenea de la sine înţeles că un atare comentariu va conţine mult mai mult decît e implicat în definiţia, poate ironică, dată de autor *Cronicii : «Una radiografía y al mismo tiempo una condena de la esencia machista de nuestra sociedad» (Guayaba*, p. 159).

Cronica e alcătuită din cinci capitole de dimensiuni asemănătoare, fiecare cu cîte o frază sau sentinţă concluzivă atent combinată. Trei dintre aceste climaxuri, cel din primul, al treilea şi ultimul capitol, se referă la omorul real. Cel din capitolul 2 o identifică pe victimă ca parte „vinovată", accentuînd astfel motivul asasinatului. Cel din capitolul 4 e în legătură cu împăcarea soţului ultragiat, Bayardo, şi a miresei sale de cinci ore, Angela, cu vreo şaptesprezece ani mai tîrziu. Din această cauză, amplasarea acestui capitol 4 e de o însemnătate majoră. Inserîndu-l înaintea relatării detaliate a asasinatului propriu-zis, a cărui semnificaţie e astfel virtual abolită, García Márquez realizează unul din principalele efecte de ironie din cuprinsul naraţiei. Ironia e în fapt una din caracteristicile generale de bază ale romanului. Altă caracteristică e structurală : am observat că lucrarea începe cu o referire la moartea lui Santiago Nasar şi îşi atinge apogeul cu o relatare amănunţită a ei. Tot restul e astfel încapsulat între previziunea evenimentului din prima pagină şi evenimentul însuşi. Într-un anumit sens, miezul romanului e situat în intervalul de timp dintre clipa în care Nasar pleacă de acasă la ora şase şi cinci în dimineaţa de luni a asasinatului şi moartea lui cu vreo oră mai tîrziu. Cu trei pagini înainte de sfîrşitul capitolului 1 ştim deja nu numai că a fost ucis, ci şi de către cine şi de ce anume. Restul naraţiei nu face decît să furnizeze un plus de informaţie. Astfel, forma romanului nu e practic liniară, ci oarecum (aşa după cum ne şi aşteptam într-o oarecare măsură după *Cien años de soledad)* circulară, capitolele următoare primului avînd aspectul de cercuri concentrice în jurul episodului central, fiecare amplificîndu-l pe cel precedent.

Funcţional vorbind, urmarea este că moartea lui Nasar e menţinută constant sub ochii noştri, în timp ce celelalte elemente ale romanului gravitează în jurul ei. Metaforic vorbind, efectul este de a ne pune sub semnul întrebării modelul nostru despre realitate, aşa după cum putem vedea cînd punem în contrast structura *Cronicii* cu ceea ce (în mod fals) arată a fi : o relatare semijurnalistică a unui act

criminal. Povestirile polițiste sînt prin însăși natura lor dominate de noțiunea de cauză și efect. Tocmai din această pricină relatarea unei crime complet irațională ar fi în mod normal nesatisfăcătoare. Borges și-a apărat predilecția pentru povestirile polițiste argumentînd tocmai că intriga lor trebuie construită strîns, în contrast implicit cu haosul (sau cel puțin dezordinea) vieții reale. Adică: în mod normal ne așteptăm să înceapă cu o crimă, care e urmată de o investigație bazată pe un anumit motiv și de încercarea de autoascundere a criminalului, și ducînd în general la o detectare sau arestare. Aici, dimpotrivă, începem cu anunțul inexpresiv al unui asasinat și care, la rîndul său, furnizează sfîrșitul; motivul e limpede, nu există nici o încercare de ascundere din partea asasinilor și, ca atare, nici o problemă de detecție. Misterul nu are nimic de a face cu comiterea efectivă a crimei. Este legat de posibila seducere a Angelei de către Nasar, împrejurare ale cărei circumstanțe (în cazul că s-a produs) rămîn total neexplicate, la fel ca și motivele pentru care nimeni nu a încercat în mod serios să împiedice asasinatul sau ca acelea care guvernează comportarea lui Bayardo. Sîntem evident foarte departe de relatarea ziaristică obișnuită a unui atare eveniment. O asemenea relatare postulează în mod normal o explicație cauzală, reducînd un mănunchi de circumstanțe inițial inexplicabile la niște termeni inteligibili. Ea ne întărește sentimentul confortabil că înțelegem lumea în care trăim. *Cronica*, pe de altă parte, adoptă o abordare exterioară ostentativ similară tocmai în scopul de a submina acea certitudine. Iată de ce capitolul 1 e inaugurat de fatalitate, și nu de cauzalitate. Tot din această pricină *«una explicación racional»* a evenimentelor din roman e relegată în raportul Procurorului, despre care se spune pe față că a suprimat detalii puternic relevante în avantajul inteligibilității superficiale pe care poziția sa îl silește s-o impună circumstanțelor. Cu alte cuvinte, cititorul atent este invitat în mod inechivoc să accepte că realitatea evenimentelor descrise și, implicit, orice realitate, transcende un atare reducționism. Acesta e un mesaj major al textului. Cum e transmis acest mesaj? În primul rînd prin deplasarea frapantă a accentului de pe funcția informativă normală a expunerilor ficționale pe insistența repetată asupra unor premoniții neluate în seamă sau greșit înțelese și asupra unor avertismente care fie nu izbutesc să-și atingă destinația, fie sînt ignorate. Cea mai interesantă caracteristică a expunerii din *Cronica* e extraordinara distanță dintre anunțul morții iminente a lui Nasar în primele opt cuvinte ale romanului și explicarea motivului de asasinat al Gemenilor care e amînat timp de alte treizeci de pagini. În acest sens, tehnica primului capitol prefigurează tehnica romanului ca totalitate. De-a lungul capitolului tensiunea e sistematic menținută prin referiri ostentativ repetate la asasinat. Fraza *«lo iban a matar»* apare de cinci ori, *«lo estaban esperando para matarlo / esperaban a Santiago Nasar para matarlo»* de patru ori și există diverse referiri la moartea lui, la crimă și la ultimele ocazii cînd alții l-au mai văzut în viață. Dar curiozitatea stîrnită de această tensiune nu e satisfăcută decît aproape de finele capitolului, cînd sora naratorului, Margot, află de repudierea lui Bayardo de către Angela la cîteva ceasuri după căsătoria lor. Detaliile despre motivația asasinilor, cu alte cuvinte, sînt deliberat subordonate creării unui sentiment al ineluctabilității.

Importanța acordată destinului explică de ce anume anunțul uciderii lui Nasar e numaidecît asociat cu vizita episcopului din fraza introductivă a romanului. Începînd cu romantismul, triumful destinului advers a fost folosit pentru a exprima prăbușirea credinței în Providența divină. Imaginea satirică a episcopului, asociat în mintea publicului cu supa de creastă de cocoș, înconjurat de spanioli, binecuvîntîndu-i mecanic pe săteni în timp ce trece, simbolizează, ca și referința la contrapartea sa mexicană din *Pedro Páramo*, irelevanța credinței creștine pentru o condiție umană dominată de forțe malefice evidente și totuși misterioase. Paralelă cu absența protecției divine e incapacitatea personajelor implicate de a prevedea sau preveni asasinatul. Nu întîmplător cel de-al treilea element din paragraful introductiv, după referirea la asasinat și menționarea episcopului, e descrierea viselor premonitorii ale lui Nasar. Ele sînt însă descrise numai pentru a sublinia faptul că mama sa, în ciuda reputației ei în domeniul respectiv, nu reușește să le interpreteze corect; într-adevăr, ea oferă ulterior o interpretare falsă. Nici Nasar însuși nu izbutește să le înțeleagă avertismentul, și, atît el cît și Victoria Guzmán, bucătăreasa, nu izbutesc să coreleze tăierea iepurilor cu asasinatul. Nici mama naratorului, renumită pentru cel de-al șaselea simț al ei, nu-și dă seama de astă dată că asupra finului ei plutește o amenințare. Nici Divina Flor, care simte atingerea lui Nasar ca și cum ar fi aceea a mîinii unui cadavru, nici Clotilde Armenta, care-l vede ca pe un «strigoi», nu sînt capabile să întreprindă ceva semnificativ.

Ca o culminație a modelului astfel stabilit, o scrisoare anonimă ce conține un avertisment amănunțit rămîne neobservată după ușa de la stradă. Destinului i se dă astfel cîmp liber. El e însă asistat de inacțiunea individuală bazată pe răutate în cazul Victoriei, care dorește moartea lui Nasar, și pe iresponsabilitate în cazul primarului și al preotului paroh, care refuză să dea crezare zvonurilor despre crima iminentă. Astfel, accentul pus pe premoniție și destin la începutul capitolului este echilibrat de inadecvarea umană de la sfîrșit, apăsat indicată de comentariul lui Santiago *«Hombres de mala ley... que no son capaces de hacer nada que no sean desgracias»* (p. 41). Destinul și comportarea umană acționează în comun.

În capitolul introductiv al *Cronicii*, așadar, García Márquez răstoarnă ierarhia normală a funcțiilor unei expoziții în scopul de a privilegia anumite elemente de prezentare ce produc un strat dens de comentariu implicit înconjurînd evenimentele și descrierile reale conținute în capitol. Funcția acestui comentariu implicit e de a investi circumstanțele relativ banale și uneori chiar comice ale asasinatului cu o semnificație contrastantă și profund serioasă. Astfel încît, către sfîrșitul capitolului 1, devine deja evident că în măsura în care *Cronica* e o metaforă a realității, ea este și o metaforă a caracterului misterios al acesteia, caracter ce nu poate fi nici înțeles rațional, nici văzut ca întrupare a intențiilor unui Dumnezeu binevoitor.

Timpul cronologic e una dintre categoriile în care încercăm să prindem realitatea spre a-i conferi o aparență de inteligibilitate și de direcție semnificativă. Rezultă că orice încercare serioasă de a pune sub semnul întrebării idei acceptate despre real e susceptibilă de a implica o nouă atitudine față de timp. *Cronica* nu face excepție de la aceasta. Dacă examinăm notațiile temporale deseori precise din capitolul 1 constatăm o progresiune constantă din momentul în care Nasar se trezește la 5,30 a.m. și pînă în momentul în care părăsește casa la 6,5 a.m. și clipa în care începe să se întoarcă înapoi acasă cu Bedoya (6,25 a.m.) și, după o întrerupere semnificativă, asupra căreia vom reveni, pînă la moartea sa petrecută pe la 7,10. Această progresie temporală e însă încastrată într-un mare număr de alte referințe temporale care merg de la o perioadă de douăzeci și șapte de ani după eveniment, cînd naratorul caută date pentru reconstituirea întreprinsă de el, pînă la vreo șaptesprezece ani înaintea lui, cînd atît naratorul cît și Nasar erau copii.

Donald Leslie SHAW

[Va urma]

O ÎNTÎLNIRE CU DONALD LESLIE SHAW

Ospitalitatea desăvîrșită și fina receptivitate intelectuală a Consiliului Britanic ne-a îngăduit, în trei zile văratice de la începutul lui decembrie 1983, să descoperim Scoția, prin capitala ei, Edinburgh. Oraș cu înălțimi revelatoare, Atenă a Nordului după spusa cunoscătorilor, Edinburgh-ul ne-a fost, pe lîngă tezaur al valorilor sale proprii, și suport al unor reverii hispanice cu prisosință răsplătite : de la un bodegón *de Velázquez (Bătrînă prăjind ouă, National Gallery of Scotland), de cea mai pură esență contemplativă, și pînă la zăbava de pe meterezele Castelului, din înaltul cărora, copleșiți de mărturiile unei istorii zbuciumate și ale unei iubiri orgolioase pentru tradițiile scoțiene, ne-am hazardat să deslușim, în zările de dincolo de Firth of Forth, și promisiunile unui Septentrion încert visat de Cervantes... O vizită la moderna Universitate și o ascensiune la etajul 12 în David Hume Tower ne-au condus la Departamentul de Studii Hispanice. Regretul de a nu-l fi putut întîlni pe marele cervantist E. C. Riley a fost compensat de plăcerea conoștinței cu personalitatea volubilă ca de italian, dar de o tenacitate pragmatică profund englezească, a profesorului Donald Leslie Shaw, șeful Departamentului de Studii Spaniole și Latino-americane de la Universitatea din Edinburgh.*

Născut în 1930 la Manchester, licențiat al Universității din orașul natal în 1952, doctor al Universității din Dublin (Irlanda) în 1962, prof. D. L. Shaw a predat succesiv la Universitățile din Dublin, Glasgow și Edinburgh, precum și la Brown University și the University of Virginia din S.U.A. Pe lîngă un mare număr de articole și studii apărute în reviste de specialitate, principalele sale opere critice, larg apreciate și în Spania, sînt Historia de la literatura española. Siglo XIX *(ediția a 8-a. 1983) ;* La Generación del '98 *(ediția a 4-a, 1982) ; și* La nueva narrativa hispano-americana *(ediția a 2-a, 1983). Ne face plăcere să prezentăm acum, exprimînd și satisfacția autorului de a se vedea publicat în limba română, un studiu recent, inedit, al prof. Shaw, o contribuție competentă și clară consacrată unui mare scriitor latino-american, binecunoscut cititorilor români și al cărui ecou în proza românească actuală rămîne un subiect încă deschis pentru comparatistica noastră : Gabriel García Márquez.*

Sorin MĂRCULESCU

Michel BUTOR

Itinerar spiritual *

(V)

Din punctul acesta de vedere există o foarte mică deosebire între un vis real și un vis născocit. Visul născocit trebuie să asculte de o serie de reguli retorice care să-i prilejuiască crearea unui aer de vis. *Astfel, într-un mod mai puțin naiv, facem o analiză a povestirii viselor veritabile pentru a încerca să le imităm cînd istorisim vise. Dar din moment ce există vise care trenează, dacă vreți, visul lui Athalie, de pildă, vorbind de literatura franceză, visele profetice aflate în Biblie sau în numeroase alte literaturi, din acea clipă ne povestim visul propriu astfel încît să semene a* vis, *să fie identificat ca* vis.

Ceea ce complică într-un chip special lucrurile este că avem nevoie, în civilizația noastră — ca de altfel în toate celelalte. dar într-o măsură mai mică — să distingem cu o claritate absolută realitatea zilei de imaginile provenind din noapte. Nu vrem să apară nici o confuzie posibilă între amintirile rămase dintr-un vis și amintirile unei zile. Dacă ne povestim visele, lucrul urmează să fixeze puternic acest eveniment mental. Și, în consecință, aceasta ne va ajuta să ni-l amintim. Dar nu vrem să ne amintim decît ca despre un vis. Nu vrem să riscăm confuzia dintre un eveniment petrecut alaltăieri, în cursul zilei, și ceva visat în noapte despărțind pe alaltăieri de ieri. Iată de ce cînd ne povestim visele vrem să existe în relatarea noastră semne care să indice cu claritate că știm că e vorba de un vis.

Cînd visăm, nu visăm totdeauna despre lucruri atît de fantastice, atît de extraordinare... Dacă examinăm istorisiri de vise obișnuite, care sînt acțiunile noastre, ce fac ceilalți, tot ceea ce găsim în dările de seamă psihanalitice, ei bine, pricepem că în majoritatea cazurilor visele sînt niște narațiuni de o banalitate extremă. Adică ceea ce vedem *în timpul nopții seamănă într-un fel ciudat cu ceea ce vedem în cursul zilei. Însă știm toți că din cînd în cînd apar și incongruitățile visului. Există deplasări, suprapuneri etc., lucruri pe care le considerăm a nu putea fi reale. Sînt cele ce ne slujesc să deosebim nararea visului de narațiunea diurnă. Iar asupra acestor elemente vom insista mult, pentru că, dacă vreți, ele constituie* viza *visului, pecetea consemnînd că sîntem conștienți că este vorba despre ceva ce nu se înscrie în suita normală a evenimentelor diurne. Și transformăm în chip automat narațiunea visului nostru, elaborînd din ea ceva ce seamănă cu un vis. Vom alege, vreau să spun că vom privilegia, momentele de bizarerie, momentele care pot fi stranii și acele momente care pot fi pe muchia lui... «nu se cuvine».*

Deoarece, o știm prea bine, în vis ne bucurăm de o libertate diferită de cea de care ne bucurăm în timpul zilei, în vis există lucruri pe care am fi ispitiți să le povestim și pe care, brusc, refuzăm să le povestim fiindcă, ar da naștere la necazuri prea mari. Dar această povestire o refuzăm anumitor *persoane; dimpotrivă, putem alege* alte *persoane în vederea povestirii.*

Din clipa cînd o doctrină psihologică declară că cea mai mare parte a visului este o traducere, o dramatizare a pulsiunilor sexuale, dacă mergem să consultăm un medic care ne cere să-i povestim ce visăm pentru a ne examina, ne va veni cheful să-i facem pe plac acestui doctor. Cu atît mai mult cu cît în «doctrina» respectivă există un element esențial, numit transfer, *și cu cît ni se declară că pacientul, la un moment dat, se va îndrăgosti efectiv de cel care se ocupă de el. Înțelegeți deci că pacientul, cînd își povestește visele, va dori profund să-l satisfacă pe cel căruia i le povestește. Cu alte cuvinte, el va dori ca visele sale să corespundă teoriei medicului care-l examinează. Și, ca atare, în ultimii cîțiva zeci de ani, avem la dispoziție povestiri de vise care coroborează admirabil teoria*

---

* Publicăm în continuare aici textul conferinței *Matière de rêve*, a cărui reproducere am început-o în numărul trecut al *revistei*. Conferința face parte din suita celor cinci «improvizații» susținute de scriitorul francez la Augsburg în cadrul unei inedite *«săptămîni Butor»*. Specificăm din nou că versiunea românească a acestor *texte* constituie o premieră mondială. Ea ne-a fost cedată, prin intermediul colegului Ion Constantinescu, de profesor dr. Henning Krauss. Le adresăm, încă o dată, și pe această cale, mulțumirile noastre *(M.R.)*.

psihanalitică. Dar să nu uităm că dacă ele coroborează atît de bine teoria psihanalitică, aceasta se întîmplă fiindcă teoria psihanalitică, mai bine sau mai rău înțeleasă, slujește drept model narativ pacientului care îi povestește medicului ce visează. Și bolnavul simte prea bine cînd medicul este fericit să descopere cutare simptom și ca atare pacientul va pune accentul, înclinînd spre acel simptom. Trebuie deci să facem o întreagă critică a ansamblului de narațiuni de vise — ansamblu enorm — cuprins în literatura psihanalitică, «literatură» ce ne propune multe despre vise, dar care nu poate fi suficientă pentru studierea problemei.

Literatura în sine ne pune la dispoziție în privința aceasta și mai mult decît cea propriu-zis psihanalitică; iar pentru o evoluție, pentru un progres al psihanalizei sau al psihologiei în general, nimic nu este mai important decît să studiezi retorica, decît să studiezi genul literar constituit de nararea viselor.

De reținut înainte de orice este relația strînsă existentă între ceea ce simțim în vis și un număr de interdicții. Vorbirea curentă ne spune dintotdeauna că în vis există adesea manifestări ale dorinței. Precizez: manifestări, deoarece dacă vom spune «satisfacerea dorinței» riscăm să o pornim pe o cale plină de neînțelegeri. Freud, în Traumdeutung, istorisește despre un copil care se găsește în fața unei farfurii cu cireșe formidabile și căruia i se interzice să le mănînce; în cursul nopții el visează că a mîncat toate cireșele și a doua zi dimineața declară foarte încîntat: «Am mîncat toate cireșele». «Bine», se poate spune, «iată un vis al satisfacerii unei dorințe». Însă, atenție! A doua zi, copilul are exact aceeași poftă să mănînce cireșe și sînt absolut sigur că dacă ar fi existat alte cireșe, ei bine, i-ar fi fost poftă să le mănînce. Acesta este motivul pentru care am zis «manifestare a dorinței». Visul este un mod de a exprima ceva, de a spune ceva ce fusesem împiedicați să exprimăm. Și dacă vrem să analizăm visul acesta atît de simplu, remarcăm că el este manifestarea unei dorințe, însă trebuie să precizăm că este manifestarea unei dorințe ce a fost interzisă. Pe de altă parte, știți toți ce a putut scoate Freud din refularea unei dorințe și de la el, evident, ne parvine toată această meditație asupra legăturii dintre vis, interdicție și refulare. Dar interdicția este încă și mai complexă decît pare. Anume, ceea ce i se interzice copilului este, mai întîi, de a mînca cireșele și în consecință va visa că mănîncă cireșe. Dar în al doilea rînd i se interzice să se plîngă de faptul că nu poate mînca cireșe, i se va spune: «Ia te uită, un băiat mare ca tine, ce-i asta, fii cuminte, potolește-te!». Și dorința care este refulată este una dublă. Mai întîi dorința de a mînca și în al doilea rînd,dorința de a se plînge. Iată de ce visul, fiind în același timp realizare sau manifestare a dorinței, este atît de des un vis dureros. De bună seamă avem paradisul care ne este întredeschis de vis, adică sîntem în stare să facem experiența a ce ar putea fi să mănînci acele cireșe minunate, dar visul ne oferă și iadul. Și teoria freudiană a coșmarului este prea simplă și nu pornește de la o analiză suficient de — aș spune chiar — de la o fenomenologie suficient de fină a interdicției cotidiene.

Pentru Freud, coșmarul este realizarea unui vis de pedeapsă. Adică cele ce se realizează sînt dorințele supraeului. Cineva făptuiește o crimă; noaptea următoare are un coșmar înfiorător, în care visează că este pedepsit. Dar există multe coșmaruri care nu sînt pur și simplu coșmaruri ale punițiunii, ci sînt coșmaruri ale lamentării, coșmaruri în care reușim în sfîrșit să ne manifestăm suferința. Și în felul acesta dobîndim bucuria, dacă vreți, de a putea fi nenorociți după pofta inimii...

Și de fiecare dată cînd apare refularea se poate isca un vis ce să o exprime, dar noțiunea de refulare trebuie considerată într-un chip mult mai suplu, mult mai general decît de obicei. Ei bine, o să vă dau un exemplu. În cursul vieții mele am ținut foarte multe conferințe și foarte numeroase cursuri. Am vorbit în sute de universități din zeci și zeci de țări diferite. Ei bine, înainte de fiecare conferință și cu atît mai mult înainte de fiece curs, sufăr de trac. Mă întreb dacă lucrurile se vor desfășura normal. Știu că lucrurile vor merge în general bine, dar totdeauna rămîne o neliniște. Am spus, sînt mai îngrijorat cînd țin cursuri obișnuite decît cînd țin conferințe. Pentru că atunci cînd ai o conferință faci ceea ce se poate numi un one man show, ocupi scena timp de o oră sau o oră jumătate, produci un anume efect asupra auditoriului care se poate manifesta printr-o oarecare plăcere și pe urmă pleci. Cele spuse de tine pot avea o influență oarecare, dar nu mai revii asupra lor. Esențial, dacă vreți, este efectul psihologic produs. Conferința este o formă a teatrului.

Dimpotrivă, cu prilejul unui curs obișnuit lucrurile iau un aspect mai dur. Adică, dacă ai un curs săptămînal sau în fiecare seară, ei bine, te adresezi unor studenți care te vor revedea. Și dacă ai spus o prostie, ceea ce ți se întîmplă totdeauna, fiindcă nu cunosc nici un singur profesor care să nu spună măcar o nerozie cît ține ora de curs, iar eu spun adesea prostii la cursurile mele...

Ei bine, dacă apare în conferință, prostia e asimilată cu ceea ce am putea numi farmecul vorbitorului. În cadrul unui curs, e un lucru mult mai grav. Studenții vin și la cursurile următoare și te pot interpela : «Săptămîna trecută ați spus cutare lucru, am verificat în text și... nu cumva... ați greșit... din întîmplare ?...» *Și ești obligat să răspunzi :* «Da... într-adevăr... așa-i... ce vreți... oameni sîntem... Veți vedea... o să vedeți... cînd veți și dumneavoastră profesori». *De aici răsare o timiditate care revine de fiecare dată, mai ales cînd îmi încep cursul ; ei bine, trăiesc oarecum impresia c-aș fi un creștin aruncat fiarelor ; mă aflu în acel amfiteatru și poate intimidez oarecum studenții ; studenții însă, mai ales cînd îi văd pentru întîia oară, mă intimidează puternic. Deci există o teamă. Foarte puternică. Și există momente cînd dacă ești ostenit, te întrebi : oare astă-seară o să meargă ? Cînd țin conferințe sau cursuri totdeauna improvizez și asta e foarte riscant. E mult mai sigur să ai pregătite note și să le citești. Dar cred că e mult mai interesant atît pentru studenți cît și pentru mine să-mi asum riscul acesta, al improvizației, numai că este un risc serios. Pentru că am văzut, am văzut cu adevărat, conferențiari care s-au încurcat. Am văzut conferențiari incapabili să continue. Și există clipa cînd tracul este atît de mare încît mă întreb dacă voi fi în stare să vorbesc. Dar iată, oamenii... sînt de față... timpul trece... te apuci de ceafă de parcă ai lua taurul de coarne și cu asta basta, începi. Sînteți martorii refulării. Despre trac nu trebuie discutat, nu trebuie să ținem cont de el. Acum am o oarecare experiență, deci știu că lucrurile merg, așa că* scurtez *momentul de trac, îmi spun pe dată, în mod automat :* «Michel, potolește-te ! îi dăm drumul !»

Dar în noaptea următoare, ei bine, foarte adesea teama căreia i-am închis gura se răzbună. Adică se va manifesta printr-un vis. Și am avut vise cu conferințe ratate în număr foarte mare. Și trebuie să spun că acesta este visul meu cel mai frecvent. Este visul care mi-a vădit una dintre caracteristicile visului trăit. *Atunci cînd ai depășit un număr de cenzuri, una dintre caracteristicile principale ale visului trăit este recurența lui. Adică visăm foarte adesea același vis. Nu numai că diferite persoane dintr-un oraș, de pildă, au vise ce seamănă mult între ele, dar și un individ are vise care îi sînt clasice.*

Un individ are anumite tipuri de vise ce se vor reproduce foarte des, cu tot felul de variațiuni. Există o temă onirică ce va fi variată în conformitate cu evenimentele zilei ; o temă ce va fi combinată în toate chipurile cu alte teme onirice. Deci una dintre temele onirice esențiale în cazul meu este visul conferinței ratate, să spunem al conferinței catastrofale. Și faptul că știu că am acest vis deseori nu-l împiedică cîtuși de puțin să reapară. Adică faptul că am putut demonta mai mult ori mai puțin mecanismele acestui vis nu mă eliberează de el. Și iată de ce, să spunem — asta-i o mică paranteză — iată de ce psihanalizele sînt deseori atît de lungi. Pentru că nu este suficientă conștientizarea originii anumitor simptome pentru a suprima simptomele înseși. Mai este necesar ceva : e necesară o transformare autentică a existenței.

Deci, de cînd am transcris în Matière de rêve *vise despre conferințe nereușite, aceasta nu m-a împiedicat să continui să am acest gen de coșmar, dar — este lucru firesc — intru într-o relație diferită cu aceste coșmaruri ; vreau să spun că acum coșmarurile respective mă amuză. Știu despre ce este vorba și o știu pînă și în timpul somnului ; chiar și în somn îmi recunosc această veche cunoștință, profit de versiunea nouă, de noua executare a acestei sonate clasice onirice : visul conferinței ratate.*

Din nefericire, acum nu mai pot face aproape nimic cu el, l-am exploatat anterior, pot cel mult să mă amuz și pot lucra pe marginea unora dintre amănuntele sale. Tocmai această recurență a visului, faptul că adesea visăm același lucru, se află la originea cărții Matière de rêve.

(Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU
și Mihai RĂDULESCU)

[Va urma]

RESTITUIRI

CONTRIBUȚII EMINESCIENE

1. Și totuși Călinescu avea dreptate

Numeroși exegeți ai operei lui Mihai Eminescu au invocat frecvent, în ultimele decenii, studiul *Cultură și știință*, tipărit și retipărit în mai multe rînduri, ca argument de bază în demonstrarea originalității concepției teoretice a marelui poet, amendînd astfel chiar din plecare opinia călinesciană potrivit căreia, în cazul de față, ne găseam doar în fața unei transpuneri în limba noastră a unui *text* german. Călinescu observase *«stilul silnic, nefiresc»*, neconcordanțe între specificul fenomenului cultural românesc și trimiterile care se fac în conținutul respectivului articol la realități culturale ce nu ne aparțin. Criticul conchidea fără dubiu că e vorba de *«o traducere cu unele comentarii în note asupra problemelor românești»*.

Punctul de vedere al lui Călinescu, destul de convingător dealtfel, nu a părut însă decisiv în stabilirea statutului acestui studiu și s-a emis ipoteza că Eminescu ar fi elaborat *Cultură și știință* pe baza unei *bibliografii*, fără a se ține seama de faptul că un asemenea procedeu nu aparținea stilului de lucru al marelui nostru poet[1]. S-a adus în discuție și o *scrisoare* eminesciană, trimisă din Viena în 6 februarie st. n. 1871 lui Iacob Negruzzi, în care poetul informa că scrisese *«multe coale dintr-un studiu de cultură»* și s-a crezut că Eminescu se referea la *Cultură și știință*, deși nimic nu indica o astfel de identificare. Era posibil ca poetul să facă aluzie la o cu totul altă lucrare, păstrată în manuscrisele sale, și astăzi e sigur că nu altfel s-au petrecut faptele.

Cultură și știință este o traducere selectivă din studiul lui Mortiz Lazarus, *Bildung und Wissenschaft*, publicat în 1856, și se încadrează în preocupările lui Eminescu din epoca studiilor universitare privind «psihologia popoarelor» (Völkerpsychologie), disciplină științifică întemeiată la jumătatea secolului trecut[2]. M. Lazarus (1824—1903) este o personalitate cu care întreține legături și unii intelectuali români. Th. Rosetti și T. Maiorescu îl vizitează la Berlin, cînd se afla și Eminescu acolo, la studii universitare. *«Convorbire la prînz* — scrie T. Maiorescu în jurnalul său — *între T. Rosetti, Lazarus și mine la Berlin, la 6/18 ianuarie 1873 de la 12 1/2 — 3 1/2»*.

Lazarus include studiul în primul volum, din cele două ale lucrării sale, *Das Leben der Seele in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze*, tipărită în 1856—1857 și retipărită în mai multe ediții. Dăm aceste amănunte pentru faptul că Lazarus introduce în *«monografiile»* sale completări de la o ediție la alta.

Eminescu menționează cartea lui Lazarus în manuscrisul *2258, 117v*, sub forma *Leben der Seele*, fără să facă alte precizări. Poetul folosește ediția din

---

[1] Ion Iliescu, *În legătură cu paternitatea unui studiu de Mihai Eminescu*, în *Orizont*, XIX, nr. 6, iunie 1968, p. 52—58.

[2] După apariția volumului M. Eminescu. *Fragmentarium* (București, 1981), ne-au făcut sugestii, privind unele surse folosite de Eminescu în însemnările din manuscrise, acad. Octav Onicescu, acad. Aurel Avramescu și profesorul Dan Petrovan de la Facultatea de matematică a Universității «A. I. Cuza» din Iași. «Sugestiile» ne-au fost de un real folos în investigațiile ce le-am întreprins, în ultimul timp, la Biblioteca Națională din Viena.

1856, ce se deschide cu «monografia» *Bildung und Wissenschaft* căreia-i urmează *Ehre und Ruhm* și *Der Humor als psychologischen Phänomen.*

Monografia *Bildung und Wissenschaft* apare pentru prima oară în volumul din 1856, pe cînd celelalte două texte au fost publicate mai întîi în ziarul *Morgenblatt*, în 1854.

Eminescu își face, inițial, o suită de extrase din «monografie» și ele se păstrează în manuscrisul *2258, 182r—185r, 187r*, ca să treacă apoi la traducerea studiului. Poetul nu duce însă la capăt această întreprindere și traduce numai *introducerea* și o parte din primul capitol, *Der Gegensatz von Bildung und Wissenschaft*, însumînd mai puțin de 35 de pagini din cele 101 ale «monografiei».

Poetul trece în subsol, cu trimitere la o afirmație din prima frază, cea referitoare la «*cercurile*» de dezvoltare culturală o *notă*: «*N-am amestecat noi românii aceste cercuri? N-am lăsat neobservate locurile mai apropiate interesului bine-înțeles al nostru și ne-am alipit de cercuri cu mult mai depărtate? Centrul cercurilor concentrice este incert în viața spirituală a românilor*». Ea îi aparține poetului, după cum îi aparține încă o *notă*, tot cu aplicație la realități din țara noastră: «*La istorie și istoria literaturii române continuitatea în dezvoltare este condiționată de știința istoriei și a faptelor ei*». La atît se mărginește contribuția originală a lui Eminescu. Alte două *note* aparțin lui Lazarus. În prima din ele dă indicații asupra împărțirii studiului, iar în a doua trimite la lucrarea *Ehre und Ruhm* (Onoare și glorie) care se află, cum am văzut, în acest prim volum, ca a doua «monografie».

Prin confruntarea cu originalul german o serie de lucruri obscure în lecțiunea acestui text eminescian se lămuresc. D. Murărașu, bunăoară, transcrie numele lui *Karl Friederich Pockels* (1757—1814) sub forma C. F. Vockel, preluată și de G. Călinescu în exegezele sale. După ce notează numele moralistului german, Eminescu deschide o paranteză pentru o completare, pe care însă n-o face. Lazarus deschisese paranteza spre a arăta din ce lucrare a lui Pockels făcea citatul: «*(in seiner Schrift über „Gesellschaft. Geselligkeit und Umgang")*».

Probleme importante ridică și interpretarea care se dă unor expresii din studiu, greu de descifrat din manuscrise. O frază precum cea de mai jos nu are înțeles. «*De acolo și modul propriu al arătării sale. — la greci lăudată și cîntată cu deosebite înfloriri sub Heteri la domnia romană mai tîrzie (cea dinainte n-o cunoaștem de fel) lîngă degenerare morală, un ram poate subordinat al luxului celui mai ales și variat, lîngă brutalitate și cruzime*». Nu este cu putință să aflăm despre ce *domnie romană* poate fi vorba aici. Lazarus nu se ocupă însă cu așa ceva. «*Daher auch die eigenthümliche Weise ihrere Erscheinung; bei den Griechen besonders als blühend gerühmt und gesucht unter den Hetären, bei der römischen DOMINA späterer Zeit (die frühere kannte sie gar nicht —) neben fittlicher Entartung ein, vielleicht nur untergeordneter, Zweig des mannigfaltigen ausgesuchten Luxus, neben Rohheit und Grausamkeit*». Comentatorii și editorii fac din o «*domina romană*» o *domnie romană*.

Eminescu «scrie», tot în interpretarea editorilor și comentatorilor săi, că «*simțirea a apucat a fi marele eleimosinar al psihologiei*». Cuvîntul *eleimosinar* este considerat un calc după germanul *Ellenmassinar* cu sensul de «unitate de măsură». Textul german dă și aici un răspuns definitiv: «*Das Urtheil darüber ist sache des Gefühls, werden die Maisten sagen, denn das Gefühl ist nun einmal der Grossalmosenier der Psychologie, der jeder Armuth an Erkenntniss abhelfen soll*». Lazarus nu are în vedere, cum se desprinde din textul său, nici o *unitate de măsură*, ci faptul că *simțirea* devenise marea pomană a psihologiei.

Cultură și știință este o traducere din germană, cum demonstra G. Călinescu, cu intuiția sa ieșită din comun, și nici un argument nu mai poate fi invocat acum în sprijinul *originalității* eminesciene a acestui text.

2. Statutul unui text german

Manuscrisul eminescian *2285*, se deschide cu un text german, *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie*, care ocupă aproape o sută de pagini de manuscris *(3rv—46r)*. El stă în atenția cercetătorilor de mai multă vreme fără ca să se ajungă la o concluzie definitivă în legătură cu statutul său, I. Scurtu considera că reprezintă *însemnări* de la un curs de psihologia popoarelor audiat de Emi-

nescu la Universitatea din Berlin [3]. Caracterul oral poate crea această impresie, dar comparația cu *notele de curs*, păstrate în manuscrise, exclude o asemenea ipoteză. Scrisul, în cazul textului pe care-l discutăm, este continuu, cu o grafie ordonată, pe alocuri chiar artistică. Dificultățile în descifrare se datoresc alfabetului gotic folosit de poet și scrisului foarte mărunt, caracteristic epocii studiilor universitare.

G. Călinescu, Perpessicius și alți editori și comentatori ai operei poetului se pronunță în sprijinul ipotezei potrivit căreia textul reprezintă rezumatul unei disertații din revista lui M. Lazarus și H. Steinthal, *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* care începe să apară la Berlin în 1860. Eminescu își notează, în adevăr, această publicație în manuscrisul *2291, 1v*. Cercetările n-au fost însă duse mai departe. Informații prețioase găsim într-o scrisoare a lui A. D. Xenopol, trimisă din Berlin lui Iacob Negruzzi în 25 august 1869. «E curios că în acest moment — scrie A. D. Xenopol — îmi vin o mulțime de idei pe care însă timpul nu-mi permite de a le da realizare. Totuși, una vreau s-o fac, vreau să traduc cîteva disertațiuni din „Zeitschrift für Völkerpsychologie" etc., de Steinthal și Lazarus [...]. Aș vrea, dară să traduc cîteva disertațiuni fundamentale precum *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie, Das Epos, Ursprung der Sitten*» [4]. Xenopol îl informează pe I. Negruzzi că Lazarus și Steinthal făceau prin revista lor «lucrări preparatorii» pentru întemeierea acestei discipline științifice. Viitorul istoric își propunea să intre în legătură cu Steinthal, probabil și cu intenția de-a obține chiar un articol pentru *Convorbiri literare*.

Dintre cele trei disertații publicate în revista *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* la care se referă A. D. Xenopol, prima este cea transcrisă și de Eminescu în manuscrisul *2285*. Disertația reprezintă editorialul programatic *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie als Einladung zur einer Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, semnat de M. Lazarus și H. Steinthal, cu care deschid revista lor, în 1860. Poetul reține numai o parte din titlul disertației, *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie*, esențială pentru definirea statutului acesteia. Se putea totuși observa că textul transcris de Eminescu este o expunere programatică la o publicație periodică din precizările care se fac în mai multe locuri. «*Hier aber kommt es uns nur darauf an* — scriu Lazarus și Steinthal încă din primele pagini — *im Allgemeinen anzudeuten: dem Leser der Zeitschrift, was er zu erwarten hat, dem Mitarbeiter, um welche Arbeiten er gebeten wird*». Vorbind de pregătirile pentru întemeierea noii discipline științifice cei doi directori fac precizări cu privire la lucrările ce se vor publica în revista lor (*«unsere Zeitschrift»*). Lazarus și Steinthal stabilesc, spre sfîrșitul disertației, condițiile privind colaborarea la revistă și promit să deschidă rubrici speciale pentru diverse probleme. Își exprimau încrederea că publicația lor putea deveni un parlament psihologic plin de viață: «*Sie mögen ein lebendiges psychologisches Parlament sein*».

Mai curios este faptul că cercetătorii manuscriselor eminesciene nu se întreabă ce reprezintă literele puse în paranteză, cu care poetul încheie transcrierea *disertației*: «(M.L.H.S.)». Este anagrama celor doi directori care în revistă semnează cu numele întreg.

Disertația a fost reprodusă după manuscrisul eminescian în *Caietele Mihai Eminescu*, cu titlul *Textul german integral din manuscrisul eminescian 2285* [5] și cu o prezentare care nu introduce în discuție nici un element nou peste ceea ce se știa deja. Promisiunea din titlul și din prezentarea introductivă privind publicarea integrală a textului eminescian nu este dusă la îndeplinire. Din cele 87 de pagini din manuscrise se face transliterarea și traducerea pentru 46 de pagini. Și aici se operează unele omisiuni fără să se dea explicații. Textul ridică dificultăți în descifrare, fapt care explică și transliterarea destul de aproximativă. Forme ca: Wissenschaft kund *gegeben*, Mensch als *seelisches*, wie sie bisher *vorzugsweise* bearbeitet, *Betrachtung* und nicht minder *lohnenden* Forschung, Sache von diesem

---

[3] I. Scurtu, *Mihail Eminescu's Leben und Prosaschriften*. Inaugural Dissertation, Leipzig, 1903, p. 21. Se specifică, eronat, că Eminescu făcea studii la Berlin în 1871.

[4] I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. II, Junimea, București, 1983, p. 51—52.

[5] *Caietele Mihai Eminescu*, III, București, 1975, p. 169—195; IV. București, 1977, p. 198—228. Transliterare și traducere de Adelia Perju.

Geschitspunkte, reiche historische *Ausbeute* finden, zwel Formen alles Seins und *Werdens* gebt, diesen *mitwirkenden* Elementen, in der blossen *Summe* der *verzehrten* Elemente, *gewisser* Prozesse, einen *unvermeidlechen*, einzelnen Völker *summarisch* zu schildern, in den Kreis *völkerpsychologischer Thatsachen* eingetreten sînt transliterate : Wissenchaft *kundgegegeb*, Mensch *solches*, wie sie bisher *wogigerweise* bearbeitet, *Leitrichtung* und nicht minder *lehrenden* Forschung, Sache von diesem *Standpunkte*, reiche historische *Auskünfte*, zwei Formen alles Seins uns *Wirkens* gibt, diesen *einwirkenden* Elementen, in der blossen *Sinne* der *vorgehenden* Elemente, *zwischen* Progresse, einem *unermüdlichen*, einzelnen Völker *dynamisch* zu schildern, in den Kreis *völkergeschichlicher Tatsachen* eingetreten.

Transliterarea unor cuvinte în forme precum cele de mai sus modifică textul eminescian. Se alătură, la acestea, omisiunile și interpretările în grafie. Se înțelege că în asemenea condiții și traducerea se îndepărtează de textul eminescian.

Confruntarea transcrierii lui Eminescu cu textul german din revista *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Wissenschaft* conduce la cîteva constatări importante. Poetul introduce în transcrierea sa sublinieri care nu se află în textul german, păstrează în subsol trei note ca în textul original și omite alte două fără să facă mențiune. Sînt omise, probabil în graba cu care transcrie, și șase paragrafe din partea finală a *disertației*. Omisiunile nu însumează însă mai mult de trei pagini. Astfel acest text rămîne cel mai amplu din «însemnările germane» păstrate în manuscrisele eminesciene.

3. Cîteva file din «mss. 2285»

Eminescu numerotează filele pe care transcrie disertația *Verdichtung des Denkens in der Geschichte* și studiul de sinteză, *Einige synthetische Gedanken zur Völkerpsychologie*, cu *140, 141, 142, 143* și *144*, care corespund în manuscrisul *2257*, *cu 1—5* și *145, 146* și *147*, care corespund, în același manuscris, cu *6—8*. Sînt numerotate, în continuare, încă două file *148* și *149*, în manuscris, *9—10*. Pagina *8v*, respectiv *147v*, rămîne albă, ca pe pagina *9r*, respectiv *148*, în numerotarea poetului, să noteze cugetarea *[Cînd mă aflu față cu cei bătrînii*, publicată de I. Scurtu în 1905. Pagina *9v* și fila *10*, respectiv *149* în numerotarea poetului sînt ocupate de un lung poem rămas în prima formă de elaborare. Este o traducere, arată G. Bogdan-Duică, a poemului lui Goethe, *Hochzeitlied (Cîntec de nuntă)*, și dă o transcriere a sa încă în 1930. Bogdan-Duică situează traducerea cu aproximație în epoca studiilor berlineze. Nu observă însă că filele din care transcrie poemul lui Goethe sînt numerotate de poet și ca atare nu-și pune nici problema transferării lor în alt caiet eminescian.

Poemul lui Goethe, în traducerea lui Eminescu, este tipărit de Perpessicius în 1952 și însoțit de comentarii[6]. Editorul remarcă numerotarea poetului, însă se mărginește la considerații generale. Aceste file, scrie el, fac parte *«dintr-un fragment de caiet vienezo-berlinez»*. Problema care se pune privește integrarea acestor file în manuscrisul căruia îi aparțin.

Manuscrisul acesta este *2285*, paginat de Eminescu în întregime. Aici își transcrie, cum am văzut, textele germane privind psihologia popoarelor și-și face numeroase însemnări cu caracter filozofic, cele mai multe tot în germană. Manuscrisul este un caiet de lucru din epoca studiilor berlineze.

Perpessicius transcrie din acest manuscris poemele *Codru și salon* și *Povestea magului călător în stele* și trece, inexplicabil, peste faptul că din numerotarea poetului lipsesc filele *140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148*, și *149*. Sînt filele cu care se deschide manuscrisul *2257*, cu cele două texte germane, cugetarea *[Cînd mă aflu față cu cei bătrîni]* și traducerea *Cîntecului de nuntă*, poemul lui Goethe. Locul lor este aici, în manuscrisul *2285*, între fila *(113*, în actuala numerotare) cu sfîrșitul primei variante din *Codru și salon* și fila *[114*, în actuala numerotare) cu începutul poemului epopeic *Povestea magului călător în stele*.

[6] M. Eminescu, *Opere*, vol. V. *Poezii postume*, București, 1958, p. 581—585.

Transferarea însemnărilor germane, a cugetării și a traducerii din Goethe din manuscrisul 2257 și integrarea lor în manuscrisul 2285, între *Codru și salon* și *Povestea magului călător în stele*, obligă la refacerea comentariilor consacrate atît celor două poeme, cît și a textelor transferate aici, precum și revizuirea tuturor trimiterilor aferente lor dispersate în monumentala ediție a operei eminesciene.

D. VATAMANIUC

B. FUNDOIANU ȘI F. BRUNEA-FOX. SEMNIFICAȚIA UNEI PRIETENII

(II)

Plecarea definitivă la Paris, la sfîrșitul anului 1923, a lui B. Fundoianu, nu a pus capăt prieteniei cu F. Brunea-Fox. Instalarea poetului în Capitala Franței se face greu. Nu l-au așteptat pe malurile Senei nici onoruri și nici un minimum de existență lipsită de grijile zilnice. Paul Daniel, cumnatul și biograful lui Fundoianu scrie că «singurul suport material fiind, deocamdată, pachetele cu alimente trimise din țară de familie și unele sume de bani expediate de cîțiva prieteni sau foruri culturale din București[1]». *De altfel, pînă la sfîrșitul vieții, Fundoianu nu s-a bucurat de o bună situație materială. În 1935, pe spatele unei epistole trimise de* Mieluson[2] *lui F. Brunea-Fox, sora scriitorului, Lina Fundoianu-Pascal, actriță de teatru și film, stabilită și ea la Paris, în continuă căutare de roluri, îi scria lui Fox că, ea și fratele ei, ar dori să călătorească la București, dar...* «calici ca azi, ca ieri, ca totdeauna, cînd vom veni noi acolo ?»

Dificilă pare și intrarea în atmosfera Parisului. La început, starea sufletească a lui B. Fundoianu este deprimantă. Iată ce îi scrie lui Brunea-Fox la 19 ianuarie 1924, din rue Jacob 15, adresă unde va locui pînă în 1925, cînd se va muta în rue Monge 19 : «**Dragă Brunea, traversez o epocă plină atît de acte și energie, încît, o persoană ca mine, statică, supusă la un asemena cataclism, trebuie scuzată pentru o taciturnitate care îți pare desigur îndelungată și covîrșitoare. Explică, pentru mine, lui Maxy[3] de ce nu i-am putut scrie și explică și celorlalți. Duc cu mine însă remușcarea unei făgăduieli de care nu m-am ținut : ai aici două poeme pe care le poți tipări, bine corectate, dacă, cumva, revista voastră a izbutit să se facă înțărcată și a ieșit din leagănul intenției pure. Oh, ce metafore proaste ! Nădăjduiesc că, în cazul singular al apariției revistei, cu sau fără colaborarea mea, vei avea bunăvoința și lipsa de lene, de a mi-o expedia și mie.**

Dragă Brunea, nu știu ce ți-aș putea comunica de aici : sufletește sînt într-un haos, în care nu pot încă dezlipi nici un contur, o formă. Trăiesc, deocamdată, o viață redusă la impresiile corporale și eseul meu aici nu-i decît o mare aventură fizică. Chiar spectacolele multe intră în mine mai degrabă ca o inhalație decît ca semne logice sau emotiv. Sufletește, nu simt decît o foarte mare singurătate. Am crezut că un exercițiu sentimental de cinci ani se poate uita. E un pustiu în mine în care un toc de pantof ar da impresia unei prăbușiri. Ce vrei ?, o viață nouă cere noi temelii și e un lucru tare dificil pentru cineva care, ca mine, se dezgustă de facil și se scîrbește de oportun. O pagină de autobiografie — iată : mă livrez. Spune-ți că te iubesc, Brunea — și spune ce vrei celorlalți. Lui Maxy și d-nei, bună prietenie. Al tău Mieluson».

Am transcris în întregime această scrisoare, pentru că este o mărturie dramatică, sinceră și crudă a stării de spirit în care se afla B. Fundoianu la începuturile sale pariziene. Desigur, această stare, caracteristică pentru o sensibilitate ca aceea a lui Fundoianu, nu l-a stăpînit în toată șederea lui de douăzeci și unu

[1] Vezi : B. Fundoianu, *Poezii*. Editura Minerva 1978. Postfață semnată de Paul Daniel, pag. 620.
[2] Așa era «alintat» poetul de către familie și prieteni.
[3] Pictorul M. H. Maxy.

de ani în Franța, dar din cînd în cînd iese la suprafață, în ciuda unor aparențe contrare. Scrisoarea mai prezintă un interes. În ea, poetul se referă la «revista voastră» care ar fi trebuit să iasă «din leagănul intenției pure». Încă din vremea șederii lui la București, grupul F. Brunea-Fox, M. H. Maxy, Ion Călugăru, Ilarie Voronca discuta despre întemeierea unei reviste de avangardă și care avea să fie Integral — «organ al mișcării moderne din țară și streinătate», *al cărei prim număr a apărut la 1 martie 1925, deci cînd Fundoianu se afla de mai bine de un an la Paris. Atașat acestui grup și prin prietenii — mai ales cu F. Brunea și cu M. H. Maxy —, dar și prin afinități literare, cel plecat în Franța se interesa cu asiduitate, cum reiese din scrisorile trimise în țară, despre apariția revistei, în timp ce prietenii de la București îi solicitau sfaturi și sprijin.*

Edificatoare pentru aceste comunicări între București și Paris, pentru această conlucrare de la distanță este o scrisoare a lui Fundoianu, păstrată în arhiva lui Brunea-Fox, nedatată. S-ar putea să fie din sfîrșitul anului 1924, sau începutul lui 1925. Tonul ei este altul decît acela al epistolei din 19 ianuarie 1924, iar conținutul demonstrează cît de legat era, încă, de cei de la București și de preocupările lor. Din rue Monge 19, B. Fundoianu scrie : **«Dragă Maxy, Brunea și Călugăru, am primit tripla voastră încercare de a mă readuce de unde am plecat, în mlaștină. Mi-era teamă că ați căzut cu toții în epilepsia lui dada, că l-ați sacrat popă pe Vinea și diacon pe Voroncă. Sînt fericit că gîndiți altfel și că ne putem încă înțelege într-o limbă. De altminteri, însuși patriarhul lor, Tzara (care roagă pe Maxy să-i trimeată o fotografie a mutrei lui tipărită în „Contimporanul") după ce a admirat îndelung „Punct", „75 H.P." și „Contimporanul", și-a îngăduit (fără întrerupere din partea mea) să-și bată joc și a încuviințat să le comunic că dada a murit și că acum dadaiștii se pregătesc, în mod demn, pentru Academia Franceză.**

Îmi face mare plăcere să vă fiu redactor aici, dar aș vrea să știu despre ce-i vorba și să vă spun și eu ce socot :

1) **o revistă anunțată trebuie să apară — de mai multe ori chiar, dacă se poate.**

2) **o revistă** lunară **trebuie să aibă o oarecare grosime : minimum 64 de pagini.**

3) **e tare greu să ceri colaborarea înainte de poți prezenta revista : e deci** [cuvînt indescifrabil, n.n.] **necesar să apară întîi numărul 1.**

4) **cum îmi pomeniți numai de pictori, găsesc că rostul celorlalți doi[4] și cu mine trei e inutil. Revista poate fi modernistă și îmbrățișa, totuși, toate ramurile de cultură, poeme, etc., etc.**

5) **o revistă, chiar „modernistă", trebuie să aibă cititori ; cum cititorii „moderniști" sînt puțini, revista trebuie să se adreseze la mai multe grupe de cititori. Asta se face publicînd poeme, reproducții de „proză", studii de estetică, filosofie, etc. și foarte multe informațiuni, recenzii, notițe — traducînd în toate aceste domenii, ceea ce e mai puțin cunoscut, obținînd colaborări de la artiști streini: a) e foarte important ca atît colaboratorii români, cît și cei streini să-și dea mai mult decît semnătura ; b). astfel iscălitura lui André Breton din „Contimporanul" n-are nici un fel de valoare ; c). aceste colaborări sînt foarte greu de obținut cînd ești calic ; d) deci, revista trebuie să se și vîndă ; e) o revistă onestă și lunară nu trebuie să ia în țară locul lui „75 H.P." sau „Punctului", ci locul „Vieții Românești" ; f). pentru toate aceste motive, revista trebuie să și apară, nu numai să vrea să apară.**

Cred că aș putea face de aici foarte multe pentru revistă. Pentru asta e neapărat nevoie să mă considerați un dublu colaborator : unul Fundoianu care o să publice poeme, traduceri și notițe ; altul Benjamin Fondane, tînăr scriitor francez, care o să tipărească la voi, în franțuzește note despre pictori, literați și alte lucruri franțuzești. Nu o să mi se dea nimic de aici, dacă nu vor citi în franțuzește că se scrie despre dînșii. Mă însărcinez să le traduc restul. Îmi dați indicații, dar indicațiile voastre privesc vechi evenimente artistice de o avangardă deja stătută. O să-mi dați voie să vă comunic și noutăți. De-o pildă : marele eveniment al baletului Relâche (la suedeji) ; filmul „Entracte" al lui René Clair. I-am

[4] Necunoscînd scrisorile lui F. Brunea-Fox către B. Fundoianu, a căror urmă nu am găsit-o nici în arhiva Paul Daniel, nici în aceea a lui Fox, nu-mi pot da seama la cine se referă poetul. S-ar putea — este o simplă presupunere — să fie vorba despre redacția din Paris a *Integral*-ului, a cărei componență, o vreme, a fost : B. Fundoianu, Mattis Teutsch, Ilarie Voronca.

și scris lui Clair că vreau să-i vorbesc. Am să mă duc să-i vorbesc lui Erik Satie [5] pe care îl cunosc așișderi. Am să fiu săptămîna asta la Brâncuși. Cît despre ceilalți, trebuie să am în mînă, ca să mă prezint, nr. 1 al revistei. Am obținut de la Chestov [6] un studiu inedit încă în limbile Europei, pe care-l voi traduce și prefața. Vă trimit și iscălitura lui pentru clișeu. Ceilalți vor veni cu rîndul.

Dacă intențiile vă sînt oneste, să apăreți confortabil și să pricepeți că „Integralul" e un titlu care presupune de toate, tot ce-i nou și cumsecade, în toate evenimentele, sînt cu voi pînă în pînze. Îmi pare bine că v-ați potrivit toți trei: sînt convins că constructivismul e mai mult ca picto-poezia, că Brunea e mai „modern" ca Bobeș, Calimachi, Barbu, Costin, Dida Solomon, Voronca [7] și ceilalți colaboratori ai „Contimporanului", iar de Călugăru aș da mult să citesc ceva proaspăt și cu adevărat modernism în el, viziunea lui ascuțită și înverșunată.

Într-o săptămînă știu ce vă pot trimite pentru numărul 1. Dar, dați-mi explicații precise: cred că nu visați să scoateți lunar o cîrpă tipărită, ca ceilalți. Ce dracu! Nu putem avea la nesfîrșit 22 de ani! Deocamdată, Pascal [8] nu o să poată să vă trimeată ce gîndește despre teatru: se prăjește la soare și se umple cu rășină de pini pe Coasta de Argint [9].

Dacă sîntem de acord, cred că s-ar putea, cu vremea, să vă obțin de aici multe lucruri. Dar, pînă atunci, vă strîng mîinile, fîrtați și sărut pe ale D-nei și D-rei Maxy. Mielușon.

P.S. Nu luați colaboratori la întîmplare; nu oricine vrea să scrie poate să scrie. Pe Philippide [10] de aici l-ați vrea? Dacă revista ar voi să aibă un aspect ordonat și sobru, n-ar fi rău — ce frumoasă e, de-o pildă, „Les Feuilles Libres", fără ornamente și trucuri, sau cum e admirabilul „Auerschnitt" nemțesc. Maxy trebuie să-l știe; e o revistă de artă modernă, cea mai bună din cîte apar. Nimic nu-i mîzgălit într-însa, nimic la întîmplare, nimic gratuit; cinstea în arta modernă n-ar strica să fie clasică. Al vostru... Răspundeți-mi imediat».

Modul în care se referă Fundoianu, în prima parte a scrisorii, la mișcarea Dada nu trebuie să surprindă. Poetul Priveliștilor *nu a fost niciodată dadaist. Poet modernist da, dar dadaist nu. Cu Tristan Tzara, nu a avut relații nici de condei și nici de amiciție, iar ironica săgeată aruncată spre Ion Vinea și spre Ilarie Voronca se explică prin relațiile celor doi poeți — deși nu erau nici ei* dadaiști *— cu mișcarea lui Tzara și mai ales prin vechea prietenie dintre Viena și fondatorul mișcării de la Zürich.*

Cu oarecare sarcasm, își începe Fundoianu considerațiile despre ce trebuie și cum trebuie să fie o revistă și în special Integral, *în care, după cum se poate observa, își punea nădejde. El vedea* Integral-*ul ca o revistă groasă, masivă, atotcuprinzătoare, în timp ce redactorii bucureșteni au conceput-o altfel, mai mică (apărea în 16 pagini), mai puțin destinată studiilor filosofice, estetice, mai dispusă să adăpostească literatura și, în special, poezie de avangardă (vezi poemele lui Ilarie Voronca, Stephan Roll, Mihail Cosma, Ezra Pound, Herwarth Walden, G. Ribemont—Dessaignes) și proză nouă (vezi colaborările lui Ion Călugăru, F. Brunea-Fox, Ilarie Voronca). Revista era excelent ilustrată de desenele lui Victor Brauner, M.H. Maxy, Mattis-Teutsch, Corneliu Mihăilescu, Sidney Hunt, R. Delaunay, de reproduceri ale operelor lui Brâncuși. Unele dintre desene erau de o mare noutate, și îndrăzneală. Despre portretul făcut de M. H. Maxy lui Tudor Arghezi, portret apărut în numărul special ce i-l dedicase* Integral *la 1 mai 1925, poetul comenta amuzat:* «Propriul meu portret din „Integral" era agrementat cu 10—15 capace de aluminiu așezate în dosul urechii mele: ar fi fost deajuns un bobîrnac, pentru ca portretul să înnebunească. Vreau să zic că în lumea Dv., totul devine posibil și ironia funcționează cu o severă gravitate».

Colaborarea lui B. Fundoianu la Integral *nu a decurs lin, fără nemulțumiri, fără izbucniri din partea lui față de redacție. Într-o scrisoare, tot nedatată, dar, după ștampila poștei, provenind, probabil, din mai 1925, poetul scrie prietenului său de*

---

[5] Compozitor francez.
[6] Lev Șestov, filosof și literat rus stabilit în Franța.
[7] T. Bobeș, Scarlat Calimachi, Ion Barbu, Jacques G. Costin, Dida Solomon (actriță și poetă, devenită Dida Solomon-Calimachi), Ilarie Voronca.
[8] Armand Pascal, regizor și actor de teatru. După ce se închide în 1923 teatrul «Insula» din București, pleacă definitiv în Franța. În 1920, se căsătorise cu Lina Fundoianu, sora poetului. Mort la Paris la 11 martie 1929.
[9] Probabil, a voit să scrie: Coasta de Azur.
[10] Poetul Alexandru A. Philippide, aflat în acei ani la Paris.

la București : «Dragă Brunea, am primit în sfîrșit astăzi scrisoarea ta, cu explicațiile. Ai înțeles, sper, deznădejdea mea la asta tăcere neverosimilă ; disperasem de țară dar nu o voiam, pentru cei doi, trei prieteni pe care-i mai am acolo. Informațiile, sărace ; în afară de voi trei și cu mine patru, nici-un alt colaborator ? Îmi scrii că mi se tipăresc articolele în franțuzește ; în cazul ăsta nu aveți, însă, și colaborarea pentru cititor, a lui B. Fundoianu ; iscălitura asta merge numai sub poeme și nu fă economie — mai am destule inedite. Pune „Provincia" și „Veneția" în primul număr, un poem brutal și unul suav ; cred că nu țin prea mult spațiu. Dar, nu vreau să vă incomodez prea tare ; poate aveți, în loc, poeme de Filip Corsa, așa că colaborarea mea vă e asigurată oricum. Nu pot să vă trimit un studiu, de altminteri nu cred că vi-l pot vreodată trimite. [...]

Studiile mele se ocupă cu mărunțaiele esteticei noi, dar nu pot găsi loc — făcut din nenumărate distinguo — într-o publicație fanatică de tot ce-i nou, chiar dacă noul ăsta, s-a învechit așa, s-a lezardat mai rău ca lucruri vechi, atîtea. Așa, de-o pildă, studiul despre Tzara : ce dracu o să spui într-însul ? Tzara mărturisește astăzi că dada (a fost, sic !) ca o atitudine promptă de antiliteratură — sau cum o numește în cele 7 manifeste Dada (cere-i volumul lui Vinea, dacă nu-l aveți) drept „idioție pură". În fond, linia de literatură rămasă la temperatura Rimbaud. Disprețul lui Dada merge logic și, în fapt, mai mult pentru cei ce cred în dada, decît pentru ceilalți. Ia seama : articolul tău e manifest ; e preferabil deci să fie ultra-dada, sau contra-dada, decît dada pur și simplu. E chestie de obraz : de altfel, formula și școala aici au murit. Voronca se va ocupa de ce-i mai actual vorbind despre surrealism. Dar asta cere pregătiri pe care i le urez lui Voronca. Și Călugăru despre Max Jacob ! Ce dracu ! Lăsați-l să scrie nuve'e, că-i pașă acolo — și tu, imprimă poeme ! Sînt convins că obrazul vostru, așa cum o să iasă din producția voastră, o să fie infinit mai frumos decît fatuitatea voastră de a vorbi despre dînsul, cu omagiu.

Iartă-mă pentru toate aceste prietenești monoloage. Crede că sînt simple păreri, cu bună credință date și fără pic de autoritate. Ia-le cum vrei.

Memento : îmi scrii despre articole și nu despre fotografii ; nu mă faceți de rîs (și iscălitura lui René Clair), sînt două trei care trebuie să-i fi plăcut și lui Maxy. Ce dracu ! (Cuvîntul ăsta mă obsedează !).

Astea toate și altele vor urma. Spuneți cu precizie ce vreți și de la cine. Trimiteți-mi revista imediat, în zece, cinsprezece exemplare. Nu te poți prezenta la nimeni fără ea și fără să i-o lași.

Dragă Brunea, nu mă pune rău, te rog, cu Vinea și ai lui : am multă prietenie pentru dînsul și pentru Iancu [Marcel Iancu, n.n.] și nu vreau de aici să colaborez la țigăniile din literile de la Capșa. Nu fac parte din vreo tabără, niciuna nu mă reprezintă sau satisface cum se cade. Pînă atunci, deci, vă strîng mînele și vă urez succes cu quadriga. Al tău mai întîi și al celorlalți, Mielușon».

La intenția lui Brunea-Fox de a scrie un studiu despre Tristan Tzara, intenție comunicată prietenului și colaboratorului de la Paris, B. Fundoianu are reacția constantă față de mișcarea dadaistă și de inițiatorul ei. El îi va transmite lui Brunea păreri prietenești, «fără pic de autoritate», dar niște păreri ferme, ascuțite, fără menajamente pentru Dada și pentru Tzara.

Interesantă este rugămintea către Brunea cu privire la Vinea. După ce într-o scrisoare antecedentă, Vinea era «popă», Voronca, «diacon» (ai Dada-ului), iar grupul de la Contimporanul *era ironizat ca nefiind «modernist» (îl includea aici și pe Ion Barbu, cel ce la 1 noiembrie 1925 avea să publice în pagina întîia a* Contimporanului *poezia* Uvedenrode, *despre care numai că nu era «modernistă» nu se putea spune), acum, la cîteva luni, este conștient că a-i pierde prietenia lui Ion Vinea nu îi convine, după cum ținea să nu se amestece în cancanurile de la Capșa, în luptele de cafenea dintre diferitele și multele tabere literare din acea vreme și dintodeauna.*

În mai 1925, (scrisoarea nu este datată, dar se poate deduce din conținutul ei luna cînd a fost expediată de la Paris) B. Fundoianu își manifesta supărarea pe redacția revistei Integral : «Dragă Brunea, „Integralul" Nr. 3, care-mi vine îmi explică misterul „Punții de Fildeș" care m-a pus într-o extraordinară furie. Nu pricepusem deloc de unde ați acumulat delicata lipsă de tact cu care sînt mereu tratat de cînd sînt la Paris. De cînd sînt, n-am publicat într-o revistă, fără să fiu în prealabil vestit că voi publica într-însa ; în ce fel, deci poeme trimise „Inte-

gralului" iau metroul pentru „Puntea de Fildeș" ? Și dacă colaborarea aceasta nu-mi face nici o plăcere ? Și dacă, socot, nici un poem nu era mai puțin potrivit pentru numărul acesta de revistă ca poemele mele ? Dar astea toate n-ar fi nimic dacă nu mi-ați fi pus în „Puntea de Fildeș" o jumătate — a doua — dintr-un poem a cărei primă parte a apărut în „Int." nr. 3 sub titlul „Provincie". Rogu-vă recitiți-le una după alta și o să aflați de ce cea dintîi va părea schiloadă, cea de a doua, amfibie. Îți închipui cît de puțin încîntat sînt de asta. E prima proză [?] pe care o tipăresc după doi ani de absență ; de altfel, putea cineva, dacă mi-a dăruit poezia, să-i facă și corectura ; n-ar mai fi apărut astfel : „clopote de alarmă" în loc „clopote de alamă"... Pe urmă, însuși faptul că nu-mi știți citi poezia și luați una drept două, nu e flatare. Vă rog, deci, ca în Nr. 4 (dacă mai apare) să-mi puneți la notițe poezia întreagă, bine corectată, cu mențiunea : dintr-o eroare, în numărul trecut, n-a apărut decît jumătatea poemei d-luĭ Fund, care face astfel, în întregul ei : și urmează poezia.

De altfel, lipsa de atenție de care mă bucur se traduce în multe chipuri : am cerut zece ex. **din Nr. 2; nu l-am putut trimite nici măcar lui Cocteau ; trebuie să i-l trimit lui Max Jacob ; și apoi îmi închipui că măcar la atîta am dreptul, să dau „Int" la cei doi, trei amici ai mei de aici. Sper că măcar de data asta mă veți auzi. Am primit de la Copeau o scrisoare delicioasă.**

— în plus, nu-mi mai promiteți bani — pe care nu i-am cerut — cînd nu vă puteți ține făgăduiala.

— pentru Nr. 4, nu mi-ați scris nimic ; deci, n-am făcut în consecință nimic.

— vai, ce erori de tipar, chiar în românește : „aduc somnului prinos", în poezia lui Arghezi, a devenit : „duc Domnului", iar la mine : „revoltă" în loc de „recoltă", etc., etc.

Frumos poemul tău — și nici o vioară nu mai cîntă la pian — dar, de ce ai schimbat restul poemului tău ?, era mai cald. Am citit, de altfel, niște Puncte : foarte **frumos era „Prințul", însă era negru. Dacă ar fi putut Urmuz să scrie așa !... Dar, despre tine, mai pe larg, altădată.**

Sînt teribil de ocupat, ca secretar al Evei de Galienne, o mare „star" americană care va debuta curînd la Paris. Al tău, Mielușon».

Iritarea lui Fundoianu era justificată. În adevăr, faptele s-au petrecut așa cum le relatează el. În numărul 3 al Integralului, *în pagina 12, au apărut primele patru strofe din poemul* Provincie, *iar ultimele trei au fost «cedate» revistei* Puntea de Fildeș, *o publicație efemeră din acea vreme* [11].

Ce motive îi vor fi determinat pe redactorii revistei Integral *să procedeze astfel ? O simplă neglijență ?Nu cred, pentru că nu ar fi făcut cadou cele trei strofe revistei* Puntea de Fildeș. *Să fi vrut să «ajute»* Puntea de Fildeș ? *E posibil, dar gestul față de B. Fundoianu a fost cel puțin nedelicat. Nici cu un debutant nu se procedează astfel. Să fi fost nemulțumiți de lipsa de «modernism» a poeziei, care, în comparație cu aceea a lui Stephan Roll* (Hardmuth Nr. 2), *sau cu aceea a lui Ilarie Voronca* (Almanah) *și chiar în comparație cu poema lui F. Brunea* (Arhivă), *toate publicate în aceeași pagină 12 din numărul 3 al* Integral-ului, *să le fi părut redactorilor de la București a fi prea «tradiționalistă» și să-i fi jucat o farsă ? Oricare ar fi motivul, B. Fundoianu a fost îndreptățit să fie supărat. Și totuși, către sfîrșitul scrisorii, poetul găsește liniște sufletească și generozitate pentru a aprecia și elogia colaborările la* Integral *ale lui Brunea-Fox, căruia îi mărturisește necontenit sentimentele sale de prietenie. Cînd părăsește* rue Monge *și se mută în* rue Rollin, *pe un fel de circulară, trimisă tuturor cunoscuților, Fundoianu îi scrie lui Brunea :* «Dragoste, Mielușon. Omagiile mele D-nei Brunea». Circulara, *destinată în special cunoscuților francezi, suna astfel :*

«Vouillez prendre note — j'y songe
que dès le 15 Avril, enfin !
je cesse d'habiter rue Monge
pour le 6 **de la rue Rollin.**

M'y trouveront journeaux et lettres
amis, fâceaux et créancieres
perséverant dans mon Etre
au faîte du Grand Escalier».

Din cînd în cînd, B. Fundoianu se crede uitat, se impacientează :

«Dragă Brunea, se pare că evenimentele au intrat cu tankul între noi, au deraiat cîteva exprese, dragoni au scuipat flăcări».

Și într-un stil exaltat, în misiva de la 27 august 1926, poetul continuă :

[11] Vezi : B. Fundoianu, Editura Minerva, 1978, p. 38.

«Imperativul categoric îmi poruncește să-ți spun cît îți admir ultimele poeme, de vreme ce ți le admir. Admirabilă, „ Juanita“ ! Am citit-o în ambele versiuni, una mai izbutită ca cealaltă. În sfîrșit, moneda și-a găsit aliajul exact, bascula echilibrul. Lectura s-a făcut în autobuz, la birou și la cină, în familie. Admirația a fost generală și educativă, 100° la umbră. E inutil să-ți spun că ți-am urmărit reportagiile, de la ciorbă la coktail și celelalte».

Și, deodată, în mijlocul acestui ditiramb adresat lui F. Brunea, Fundoianu izbucnește : «Mare talent Roll !» *pentru ca imediat să treacă la altceva.*

De-a lungul anilor, prietenia dintre B. Fundoianu și F. Brunea-Fox a fost pusă de cîteva ori la încercare, dar a rezistat și, în ciuda trecerii timpului și a avatarurilor istoriei, ea și-a păstrat puritatea și candoarea începuturilor. Chiar și disputa Voronca — Fundoianu nu a alterat această prietenie. Cel puțin așa reiese din scrisorile poetului către Brunea-Fox.

George MACOVESCU

COMPLETĂRI LA «BIBLIOGRAFIA ROMÂNEASCĂ VECHE»

Cartea românească în sec. al XVIII-lea a fost tipărită și în Austria. Un privilegiu regal acordat tipografului Josef Kurtzbek din Viena stipula dreptul lui de a tipări manuale de învățătură și cărți bisericești în limba română, după cum în aceeași perioadă apăreau cărți românești la Buda, Blaj și Sibiu, iar anterior la Rîmnic (aflat temporar sub ocupație austriacă).

Ștefan Novacovici, care a cumpărat la 2 februarie 1792 tipografia lui Josef Kurtzbek din Viena, a obținut și el aprobarea autorităților și privilegiul regal de a tipări și cărți în limba română.

Doi istorici literari sîrbi, Kornelija Olar și Lazar Čiurčić au publicat recent un studiu despre cărțile românești tipărite de Ștefan Novacovici la Viena *(Bečki štampar Ștefan Novaković i rumunska knjiga*, în *Zbornik za istoriju*, Matica Srpska, Novi Sad, 24, 1981, p. 55—66) cu prețioase date noi despre legăturile cărturărești dintre români și sîrbi.

Datele biografice ale lui Ștefan Novacovici nu elucidează motivele programului său de răspîndire a cărții românești. Nu se știu încă localitatea și anul nașterii sale. El absolvise la Universitatea din Pesta filosofia și dreptul civil. Cunoștea limba latină și limba germană. Apreciat de arhiepiscopul Moisei Putnic, el a fost numit, în 1785, secretar al Consistorului din Sremski Karlovitz. În 1788 Ștefan Novacovici era inspector al domeniilor mitropolitane din localitatea Dalj (Slovacia). În 1790 a participat activ la Soborul de la Timișoara, ca trimis al cancelariei Curții ungare din Viena. Nu se cunosc nici cauzele pentru care Ștefan Novacovici a încetat de a mai fi slujbaș.

Începînd din 1792, pînă în 1795, cît timp a fost proprietar al tipografiei din Viena, din cîte se știe, Ștefan Novacovici a imprimat cel puțin 64 de cărți în limba sîrbă și două reviste, iar în anii 1792—1793 a tipărit și cărți în limba română. Interesul său pentru cartea românească se vădește și prin titulatura tipografiei. Astfel, pe cărțile apărute de sub teascurile sale, pe foaia de titlu se înscrie de 30 de ori ca denumire a tipografiei *«Slaveno-sîrbă și română»*, de 19 ori *«a lui Ștefan Novacovici»* și numai de două ori «slaveno-sîrbă», la celelalte cărți fiind omise aceste indicații și chiar locul tipăririi. De asemenea, bunele sale sentimente pentru poporul român erau exprimate și în *înștiințarea* publicată în gazeta *Slaveno-serpskija vedomosti* din 28 decembrie 1792, în care făcea cunoscut că tipărește și cărți în limba română *«din dragoste pentru vitezele popoare slaveno-sîrb și român»*.

O nouă contribuție la *Bibliografia românească veche* este semnalarea, pentru prima dată, a încă unui calendar tipărit de Ștefan Novacovici în 1793. Pînă acum *BRV* II, nr. 572 înregistrase numai un calendar în anul 1794, cînd de fapt și acesta ieșise de sub tipar în 1793. Patru calendare, două mari și două mici, două în limba sîrbă și două în limba română erau tipărite înainte de 27 septembrie 1793, deoarece apariția lor a fost adusă la cunoștința publicului cititor în *Slaveno-serpskija vedomosti* nr. 79 din 27 septembrie 1793. *Calendariu pentru anul 1794*

a fost deci în două formate, unul mare și altul mic. În precuvîntarea ambelor *Calendare* se arată că sînt destinate popoarelor slaveno-sîrb și român, dar de fapt se editaseră separat un calendar pentru sîrbi (format mare și format mic) și altul pentru români (tot în două variante). Există diferențe între cele două redacții ; în limba sîrbă sînt indicate *Sărbătorile Răsăritului și Sărbătorile Apusului*, pe cînd în limba română denumirea este de *Calendariu grecesc și calendariu rîmlenilor*. De asemenea, la aceleași date calendaristice sînt indicați sfinți diferiți, de exemplu la 14 ianuarie în calendarul sîrbesc este menționat Sf. Sava, arhiepiscopul sîrbilor, pe cînd în cel românesc se menționează pomenirea «*Pruncilor uciși în Sinai și Raith*». În total sînt 13 diferențe. Și anexele literare ale calendarelor în cele două limbi sînt diferite : în limba sîrbă sînt publicate trei cîntece de Andrej Kanić Miošić, pe cînd în limba română se tipăresc trei povestiri : *Cei doi excesuri ai amerii* (cu subtitlul *O istorioală adevărată asupra cele două eșiri din masură a iubirii*), *Vanderstel* și *Domnii lor*. Deocamdată nu au fost descoperite exemplare în limbile sîrbă sau română din *Calendarele* format mic.

Ștefan Novacovici a tipărit primele cărți în limba română în 1792 : *Psaltir i Trebnik na vlaškom jazyke* (informație în *Slaveno-serpskija vedomosti* din 28 dec. 1792), dar ele nu au mai fost pomenite în alte liste de tipărituri și nu au fost descoperite exemplare.

Tot în 1792 o altă carte românească tipărită de Ștefan Novacovici a fost destinată necesităților didactice : *Ducere de mînă către frumoasa scrisoare rumânească pentru întrebuințarea școalelor celor naționalnici rumânești* (cf. BRV II, nr. 554). Autorul nu este cunoscut dar pe bună dreptate K. Olar și L. Čiurcić presupun că el trebuie să fi fost un român. O ediție în limba sîrbă a apărut abia în 1795, reluată în 1798 și apoi în sec. al XIX-lea, *Rukovodstvo k slavenskom krasnopisaniju* (Ducere de mînă către caligrafia slavă). Existența lucrării asemănătoare, anterioare, în limba română îi determină pe cei doi cercetători să presupună că a mai fost tipărită și o ediție mai veche în limba sîrbă.

În 1793, odată cu ediția în limbile sîrbă și germană a cărții lui Johan Ignatz Felbiger, *Rukovodstvo k cesnosti i pravosti*, apare și ediția în limbile română și germană, *Ducere de mînă către cinste și dreptate*. Nu se cunoaște încă traducătorul cărții în limba română.

Paralel cu ediția în limba sîrbă a cărților *Ceasoslov* și *Psaltire* apare, în același an 1793, și cîte o ediție în limba română.

Tot în 1793 Șt. Novacovici a publicat în limba sîrbă *Sobranije*... a predicilor traduse din limba rusă de Jovan Rajić. Imediat cartea a fost tradusă de Dimitrie Eustatievici în limba română și a fost tipărită în aceeași tipografie, în același an, sub titlul *Adunarea Cazaniilor a multora feluri de cuvinte învățătoare de năravuri bune la dumineci și sărbători prăznuitoare* (cf. BRV, II, nr. 558). Cartea a fost anunțată de Ștefan Novacovici în gazeta *Slaveno-serpskaja vedomosti* nr. 50 din 17 iunie 1793, iar la 16 septembrie același an, în nr. 76 era consemnată apariția ei de sub tipar. În *Precuvîntarea* ediției în limba română se declară că «*după limba sîrbească s-au prefăcut în limba românească pentru români*».

Completăm informațiile despre cărțile românești tipărite de Ștefan Novacovici, semnalînd că pe lîngă cele 7 cărți românești menționate de K. Olar și L. Čiurcić în *[Catalogul tipografiei lui Ștefan Novacovici din 30 septembrie 1793]* (publicat de G. Mihailović, în *Srpska bibliografija XVIII veka*, Belgrad, 1960, p. 294—250, sub nr. 274], *mai apar și alte tipărituri românești*. Catalogul, în mărime de 213/137 mm, a fost editat ca anexă la *Slaveno-sepskija vedomosti* nr. 80 din 1793. Are 4 pagini, textul este pe două coloane, în stînga în alfabet chirilic, în dreapta în alfabet gotic. Între coloane sînt indicate prețurile. Conține titlurile a 35 de cărți în limba slaveno-sîrbă, a 12 cărți în limba română și a unei cărți în limba slavonă, de asemenea 11«hărți și gravuri». Singurul exemplar cunoscut al catalogului a fost achiziționat de către Biblioteca Națională din Belgrad în 1959. La începutul catalogului, titlul, în limbile slaveno-sîrbă și germană este următorul : *La Ștefan nobilul de Novacovici, în tipografia cu privilegiu pentru limbile orientale, de pe str. Spasiteli (Salvatorgasse) nr. 456, se află în prezent următoarele cărți, legate simplu, la alăturatele prețuri* (trad. n.). La p. 3—4 sînt enumerate cărțile în limba română *(Bücher in Walachischer Sprache)*, cu următoarele titluri : *Tabla de Az buki ; Bucvari ; Catihisis întărit de Sinodu ținut în anul 1774 ; Scrisoare frumoasă ; Arithmetica rumânească și nemțasclăl ;*

Ceasoslovu ; Psaltirea ; Carte de cetit, rumân[ească] şi nemţească ; Carte de mînă pentru dascalii ; Molitvennic ; Cazanii la toată Dlulmineca şi alte zile de sărbătoare în 3 părţi în folliol ; Calendariu.

Catalogul se încheie cu următoarele lămuriri, numai în limba slaveno-sîrbă : *«Cine va dori a cumpăra aici la Viena noile cărţi de 100 fllorinil, aceluia i se dă scădere de 20 fllorinil iar cine va cumpăra cărţi de 50 fllorinil va primi, de asemenea, rabat 10 fllorinil.*

În anul viitor 1794 aceste cărţi se vor vinde la preţurile arătate mai sus la Karlştat, Osijeku, Novi Sad, Timişoara, Seghedin, Pesta şi V. Varadu [Oradea Mare] şi altele» (n. trad.).

Aceste cărţi româneşti menţionate în Catalogul lui Ştefan Novacovici au avut o deosebită însemnătate pentru învăţămîntul în limba română din Transilvania şi Banat, fiind printre cele mai vechi manuale didactice în limba română.

De asemenea, în istoria literaturii române nu s-a înregistrat pînă acum faptul că una dintre operele lui Samuil Micu Klein a fost tradusă în limba sîrbă. În 1794 Ştefan Novacovici a tipărit în limba sîrbă, în tipografia sa, lucrarea *Razsuždenie o postah vostočnyja ţerkve.* Cărticica, în mărime de 172/108 mm., 66 p., nu are indicate nici numele autorului, nici al traducătorului. Ea a fost atribuită în sec. al XIX-lea lui Ivan Muškatirović. Abia în 1910 istoricul D. Ruvarat a descoperit un exemplar cu o însemnare autografă a arhiepiscopului Ştefan Stratimirović care preciza că autorul cărţii este Samuil Klein. În acelaşi an Nikola Radojcić a identificat originalul cărţii în limba latină : *«Dissertatio de jejuniis graecae orientalis ecclesiae.* Conscripta ab Samuele Klein... Viennae, Typis Josephi Nob. de Kurzbek, 1782, 8°, 128 p.» Şi abia în 1911 tot D. Ruvarat a identificat şi traducătorul lucrării, în chiar persoana lui Ştefan Novacovici, după cum reieşea dintr-o altă însemnare a aceluiaşi arhiepiscop Ştefan Stratimirović păstrată în Biblioteca Patriarhiei. Arhiepiscopul îi ceruse la începutul lui 1794 explicaţie lui Ştefan Novacovici, de ce nu a solicitat aprobare pentru tipărirea traducerii sale. La 31 martie 1794 Ştefan Novacovici răspundea într-o scrisoare, publicată tot de D. Ruvarat, că Samuil Klein fiind uniat, cartea sa nu intra sub jurisdicţia cenzurii arhiepiscopului Stratimirović şi că fusese prezentată Înaltei Cancelarii.

Cercetătorii sîrbi nu au explicat încă motivele pentru care însuşi Ştefan Novacovici a tradus cartea lui Samuil Micu şi a publicat-o în limba slaveno-sîrbă tăinuind în mod vădit atît numele autorului cît şi al traducătorului. Cartea, aşa după cum reiese din *Srpska bibliografija XVIII veka* (Belgrad, 1960, p. 274—275, nr. 303, 304), a fost tipărită în două variante, diferenţa fiind la colontitluri şi numerotarea paginilor. K. Olar şi L. Ciurcić, care trec în revistă întreaga bibliografie consacrată acestei scrieri [1], presupun că editarea a fost un act comercial, fiind evitată astfel cenzura autorităţii bisericii ortodoxe sîrbe. Cartea lui Samuil Micu Klein a fost tradusă datorită renumelui autorului, care era atunci profesor la Blaj.

În 1795 Ştefan Novacovici a vîndut tipografia sa Universităţii din Pesta. El nu a primit nici un ajutor pentru ca tipografia să rămînă la Viena. Este posibil ca această lichidare a proprietăţii sale să se datoreze şi animozităţii cu arhiepiscopul Ştefan Stratimirović.

K. Olar şi L. Ciurcić aduc noi dovezi şi în sprijinul ipotezei că Ştefan Novacovici intenţiona în 1794—1795 să tipărească *Biblia* în limba română, în traducerea lui Samuil Micu. Se trasează şi istoria gravurilor *in folio*, pe aramă, realizate de Venzel Engelman în 1794—1795, reprezentînd pe cei patru evanghelişti cu care a fost ilustrată apoi, în 1812, *Evanghelia* în limba română tipărită la Buda (cf. BRV, III, nr. 56). Cercetătorii presupun că aceste plăci gravate fuseseră destinate de Ştefan Novacovici pentru *Biblia* în limba română, *in folio.*

Ambiţiile editoriale ale lui Ştefan Novacovici reprezintă o pagină luminoasă pentru istoria cărţii româneşti din sec. al XVIII-lea. Ecourile activităţii sale se vădesc şi în deceniile următoare. Am descoperit că, în 1796 tipografia Universităţii din Buda înregistra într-un Catalog *«cărţile slaveno-sîrbe şi româneşti de la tipografia principală a Universităţii crăieşti din Buda, care mai înainte au fost pe scurt adunate de Ştefan No-*

[1] Dimitrie Ruvarat, *Ispravak u bibliografiji Jovana Muškatirovića*, în *Brankovo kolo* nr. 38, Sremski Karlovitz, 18 martie 1910 ; Nicola Radojčić, *Jedan prevod Stefana Novakovića*, în *Srpski književni glasnik* Belgrad 25, nr. 10, 1 noiembrie 1910 ; Dimitrie Ruvarat, *Pismo Stefana Novakovića dvorskog agenta i štampara pisano Mitropolitu Stefanu Stratimiroviću*, în *Brankovo kolo*, Sremski Karlovitz, nr. 38 din 22 sept. 1911 ; P. Popović, *«Razsuždenie o postah» i njegov izvor*, în *Prilozi za KIJF*, Belgrad, 1925, vol. 6.

vacovici în tipografia sa cu privilegiu pentru limbile slaveno-sîrbă, română și pentru limbile orientale și prețul indicat acum este aplicat după cum se arată mai jos celor care doresc să aibă cărțile nelegate» (trad. n.), cf. *Srpska bibliografija XVIII veka*, Belgrad, 1960, p. 302—303, nr. 335. În acest catalog, la p. 7—8, sub titlul *Bücher in walachischer Sprache*, sînt înregistrate: *Arithmetica rumânească și nemțească[ă]; Bucvariu, 1792; Bucvariu rumânească și nemțească[ă]; Catihisis întărit de Sinodu ținut în anul 1774, 1793; Carte de cetit, rumân[ească] și nemțasc[ă], 1793; Cazanie la toată D[u]mineca și alte zile de sărbătoare în 3 părți în fol[io]; Molitvennic; Scrisoare frumoasă, 1794; Tabla de Az buki; Ceasoslovu, 1792; Psaltirea, 1792.*

În 1798 tipografia Universității din Buda editează un nou catalog, în care sub titlul *Bücher in walachischer Sprache* sînt înregistrate 14 cărți românești, dar *Srpska bibliografija...*, p. 313, nr. 349 nu mai reproduce paginile respective, încît ne limităm la această informație. De data aceasta numele lui Ștefan Novacovici nu este pomenit și pe foaia de titlu se menționează numai faptul că respectivele cărți se găsesc de vînzare la tipografie și la alți negustori. O altă ediție a catalogului a apărut în 1799, dar nu se dau alte indicații.

Activitatea lui Ștefan Novacovici de traducere, de tipărire și de difuzare a cărții românești binemerită din partea istoricilor români o atenție sporită. Sperăm că această contribuție va conduce la completarea Bibliografiei vechi românești cu scrierile tipărite la Viena în 1792—1793 care au reprezentat un aport prețios la dezvoltarea culturii românești din secolul al XVIII-lea.

Paul MIHAIL

RECURS LA «DOSARUL» SCRINULUI NEGRU

(IV)

G. CĂLINESCU

Text eliminat, p 781, r. 34:

«— Asta a fost greșeala ta în viață — zise Gavrilcea către colonel — și de aceea ți-a mers prost. Băiatul ăsta trebuie să tragă învățătură. Pe furtună nu poți sta ascuns în fundul vasului; trebuie să ieși pe punte și să ajuți celorlalți. Dacă mori, să mori eroic.

— Și adică, ce pretinzi că trebuie să fac?

— Ori să-ți iei răspunderea exterminării teroriștilor, fără sentimentalism, ori dacă credeai că ei aveau dreptate, să le ajuți și chiar să treci de partea lor.

Colonelul se uită uimit la Gavrilcea, ale cărui furuncule străluceau în lumina jăraticului, ca niște pietre prețioase.

— Dragă, eu n-am căutat niciodată în viață să fiu cu orice chip întîiul. N-am vrut să fiu nici sfînt, nici diavol. Tu vrei neapărat să fii în fruntea oamenilor, oricum; ai setea gloriei. Dar te întreb eu: din două drumuri opuse, nu trebuie să alegi unul? Numai unul e bun, celălalt e neapărat rău. Să lupți, nu zic nu, dar să știi dacă e bună cauza pentru care lupți.

— Să lăsăm filosofia — propuse Gavrilcea cu ironie foarte disimulată.»

Text modificat, p. 782, r. 1—19:

«— Am mai văzut apoi comuniști prin 1933, cînd eram căpitan. I-au adus la cazarma noastră. Fusese greve și guvernul arestase pe conducătorii muncitorimii acuzați de comunism. I-au pus pe toți în lanțuri.

— Să vezi pe unul, Gheorghiu! — mi-a spus un camarad.

— L-am văzut. Era un bărbat ca de 32—33 ani, subțiratec, cu o pată de mustață între nas și buză, cu cămașă răsfrîntă peste guler. Grumazii îi erau puternici.

Avea față blîndă și vorbirea moldovenească, dar ochii îi erau dîrzi ca și bărbia. Era în cătușe și ne privea dispreţuitor. El și ceilalți vorbea foarte ales, și ca să-ți spun drept, nu înțelegeam. Îi auzeam de dialectică, materialism istoric, marxism, leninism și altele de astea. La proces, nu mărturiseau niciodată de-a dreptul că sînt comuniști.

— Ești comunist ? — întrebă președintele.

— Dacă a iubi patria țăranilor și muncitorilor liberați de exploatare, a duce războiul de clasă în contra înrobirii capitaliste, a cere întrarea pămîntului în proprietatea țăranilor prin confiscare, a prelua în numele clasei muncitoare mijloacele de producție și de schimb, a lupta pentru mărirea salariilor și protecția muncii, a urî războiul imperialist, înseamnă a fi comunist, atunci, da, sînt comunist.

— Ascultă, — a spus președintele unuia — nu mai umbla cu ocoluri pentru propagandă. Îți pun o întrebare clară, la care să-mi răspunzi prin da sau nu. Ești sau nu ești comunist ?

— Nu-i așa de simplu cum credeți dumneavoastră, domnule președinte. Dumneavoastră traduceți „comunist" prin „trădător" iar noi înțelegem prin comuniști pe „patrioți", pe cei mai buni fii ai poporului. Noi vrem să desființăm exploatarea omului de către om...

Am auzit într-o seară o zornăitură prelungă de lanțuri. Îi ducea în altă parte. Am fost și la greva cheferistă în urma arestării conducătorilor. Mii de lucrători se baricadase în curtea atelierelor și ascultau cuvîntările unora dintre ei. Sirena urla într-una ca să îndemne pe muncitorii de la celelalte fabrici să se unească la grevă. O mare de oameni curgea spre ateliere. Cineva a avut la noi la regiment ideea să se facă o șarjă de cavalerie...»

Text eliminat, p. 799, r. 32 :

«— Cum se explică — întrebă Gulimănescu cu intenție — că maestrul Ioanide, de data asta, stă numai cu doamna Ioanide ?

— Totdeauna, domnule, să știi de la mine, — zise madam Valsamaky-Farfara — Ioanide a avut un cult pentru Elvira. Niciodată n-a ieșit în lume decît cu ea.

— Se pare — chicoti Sufletel trecîndu-și mîinile prin părul alb — că are un întreg gineceu. Ridică temple cu simulacrele iubitelor sale, construiește fîntîni în cinstea lor.

— Un adevărat bărbat, domnule, — se indignă madam Farfara — omagiază tot ce e frumos în sexul celălalt. Înțeleg pe bărbații care au cultivat și alte femei pentru spiritul sau frumusețea lor. Dar te asigur că Ioanide vede în Elvira pe tovarășa lui, cu care trece și dincolo.

Și madam Farfara întoarse spatele celor doi și se îndreptă spre Șerica Băleanu, care era în cerc cu Zoe Basarab, contesa Iablonski și alții din sfera lor».

Text eliminat, p. 801, r. 8 :

«— Îi cunoști rău pe acești oameni ! — zise Șerica Băleanu. De la o vreme, trăind aci în palatul cultural, am început să-mi dau seama de unele adevăruri. Ne-am prăbușit din ignoranță, subprețuind tot ce nu era le grand monde. Nu numai că are să-ți aducă binoclul, dar acest om e mîndru că a făcut ceva cu mîinile lui și nu ne dă nici o importanță. Nici măcar nu ne disprețuiește. Orgoliul artistului de a crea o operă e mare și muncitorii, azi, exaltați de filosofia lor socială, au început să aibă și ei acest sentiment propriu creatorilor. Va fi greu să menținem, în mijlocul lor, cultul unei societăți restrînse, purificate prin ereditate, a cărei misiune să fie de a nu face nimic, a trăi gratuit.»

Text modificat, p. 847—848 :

«Acum — notifică Matei Basarab — mergem să vedem prelucrarea tablei de metal la rece. Cu nervurele ieșite de aci, facem scheletul autobuzelor».

*

«Trecură pe lîngă tot soiul de mașini, unele de aspect terific, ghilotine de tăiat tabla, semănînd cu pistoanele unei locomotive, o mașină Pels de tăiat și îndoit fierul, care întorcea ca pe niște cocoșei de hîrtie opt plăci de fier dintr-o dată, o presă cu înfățișare de teasc, făcînd prin fricțiunea la rece curburile arca-

delor autobuzelor. Un ciocan cilindric, izbindu-se pe un soclu de fier, imprima profiluri tablelor pentru caroserie ; în fața unui altuia asemănător, în care ciocan și soclu aveau fețe concave, un tinichigiu învîrtea o foaie de tablă, care devenea pe încetul curbă și se transforma într-o cupolă.

— Să mergem la atelierul meu, să vedem dacă-ți place ! zise Matei-Radu».

*

«— Autobuzul — vorbi Matei Basarab — se naște de fapt aici, în fundul atelierului. În procesul de metamorfoză, scheletul, ca și la corăbii, reprezintă faza embrionară. Părțile cotului pieptului ne vin din atelierul de pregătire. Acolo este un dispozitiv rotativ de asamblat nervurele din care se compune carcasa. E propriu-zis un cuier ce se poate răsuci în toate chipurile și care e totodată un patron, cum ai zice în croitorie, pe care se așează la distanțele prevăzute în proiect, zăbrelele scheletului, sudîndu-se pe loc. Nervurele sînt un fel de jgheaburi spre a se obține prin goluri, ca și la scheletul păsărilor, o rezistență mai mare. Acoperămîntul autobuzului îl întocmim aici pe jos, făcînd sudura pe loc. Macaraua îngăduie ridicarea grătarului și întoarcerea lui în pozițiile cele mai la îndemîna sudorilor. Peste pătratele de nervure se așează table puțin curbate care se sudează și ele pe loc, prin sudură cu oxigen sau electrică. Preferăm, la schelet, sudura electrică, fiindcă nu deformează nervurele. Acoperămîntul, gata întocmit, cum îl vezi, cu părți din regiunea de sus a caroseriei, este urcat pe macara și lăsat ca o cupolă pe umerii autobuzului.

— Îmi place aici ! — declară Filip.

— Bine, să vedem. La lucru se descoperă vocația !

Matei-Radu Basarab prezentă echipa schimbului întîi, compusă dintr-un maestru înalt și jovial, un tînăr tinichigiu de nouăsprezece ani și o sudoriță nu mai în vîrstă. Cîteși trei întinseră mîna lui Filip. Matei salută cu degetul la șapcă, imperturbabil. Pe al doilea rînd, pornind din fund, se montau pereții pe șasiuri. Pereți erau bituminați, căptușiți cu carton și pergamoid, lăsîndu-se spațiu între tablă și tapițerie, cu ajutorul unor coaste de lemn. Între schema acoperemîntului și plafon, un muncitor introducea vată de sticlă. Cei doi trecură apoi la vopsitorie, o încăpere mai mică, cuprinzînd totuși cîteva autobuze și unde mirosea a benzină cu o nuanță de eter. Un coș grozav, un trombon cu multe brațe ca de arbore, sorbea otrava subtilă și o scotea afară. Vopsitorii șprițuiau autobuzele cu un pistol automat. Ieșind în curte, Matei Basarab salută alți oameni, care-i răspunseră ridicînd un deget la șapcă. Cîteva autobuze vopsite, mobilate cu fotolii, așteptau să fie încercate. Un motor duduia.

— Vii sus ? — îl invită urmașul presupus al voievodului Matei Basarab pe ipoteticul moștenitor al tronului lui Vodă-Hangerliu.

Filip se urcă și se așeză pe un fotoliu. Matei luă loc la volan și urni autobuzul din loc. După ce-l purtă cîțiva metri prin curte, îl opri».

Text modificat, p. 849 :

«— Nu le strică ! zise Matei-Radu Basarab — de vreme ce și eu sînt organist. Însă e adevărat că la vîrsta asta, munca în uzină l-ar împiedica să exerciteze.

— Să nu te amărăști, tinere tovarășe, — vorbi directorul uzinei către Filip — fiecare cu vocația lui. Din moment ce avem trebuință în altă parte de meșteșugul dumitale muzical, e bine să muncești acolo unde ești chemat.

Gaittany și mareșalul salutară pe Matei-Radu Basarab și pe directorul uzinei și luînd cu ei pe întunecatul Filip se urcară în somptuoasa limuzină.

— La palatul cultural ! — ordonă Gaittany.

Filip privi cu jale spre uzină, Gaittany făcu bezele, directorul părea foarte emoționat de întîmplare».

Text eliminat, p. 850, r. 25 :

«Generăleasa ajutase lui Filip să se îmbrace și-l ducea acum peste drum, la bisericuța veche, din partea locului. Amețit, Filip nu găsi putere de a se împotrivi. În biserică, lumînările erau aprinse. Un preot tînăr slujea în prezența cîtorva femei.

— Spune în gînd o dorință către sfintele mucenice, Sofia, Pistis, Agapi și Elips — șopti generăleasa către Filip — și ți se va împlini !

Filip, rămas încă cu deprinderile învățate de la Hangerlioaica nu găsi absurdă invitația generălesei, însă imaginația lui îi înfățișa ceata de sectari implacabili din jurul său, care nu-l lăsau să se amestece cu restul oamenilor simpli și să-și găsească o muncă după gustul lui. Nu ținu minte toate numele femenine.

„Sfîntă mucenică Sofia — murmură el cu ochii spre altar — dă-mi sfînto, aripi să zbor !".

Text modificat, p. 850, r. 26—32 :

«Matei Basarab nu mai făcea „rodajul" automobilelor ci revenise în atelier, care acum, considerabil îmbogățit din punct de vedere mecanic, înglobat în complexul vast al unei uzine metalurgice, lucra la asamblarea unor autobuze, fabricate în întregime acolo. Era îndemînatic și cîștiga mult. Prințul acordeonist veni cu Filip la uzină la șapte dimineața cu întîiul schimb, pentru ca pînă la al doilea schimb, la orele trei, să poată punta pe băiat prin toate atelierele. Voia să vadă ce muncă atrăgea mai mult pe Filip, încredințat în sinea lui, că acesta suferea mai mult de un miraj al fabricii, decît de o vocație veritabilă de muncitor. Dacă Filip s-ar fi obișnuit cu viața uzinii, ar fi putut să se înscrie și la o școală industrială. Pe un tablou mare, la intrare, în care se notau cu cretă depășirile de normă, pe întîile luni ale anului, în vederea zilei de 1 Mai, Matei Radu Basarab era însemnat cu 400%. Lucra bine, mult, însă cu răceală și orgoliu. Filip își dădu îndată seama că prințul era privit cu atenție, totuși cu aceeași distanță cu care trata și el pe ceilalți. Erau în uzină două ateliere de turnătorie, unul de fontă și altul de oțel».

Text eliminat, p. 851, r. 11 :

«În alt loc, văzură grămezi de nisip fin și o argilă de coloarea travertinului. O moară de pămînt mesteca argila făcînd-o făinoasă. La o masă, un grup de muncitoare întocmeau mulajele, lustruindu-le frumos, dîndu-le înfățișare de marmură. Altele făceau miezuri pentru golurile dinăuntrul pieselor turnate. Trecură pe lîngă mari gropi de forme geometrice. Filip întrebă din ochi pe Matei Basarab.

— Sînt tipare pe loc, pentru piese de dimensiuni mari, volante, roți. Într-o parte a atelierului, turnători așezau la rînd pe pămînt cîteva forme mici.

— Roți de vagonet pentru exploatarea forestieră ! — explică prințul, salutînd cu mîna la șapcă, un tînăr simpatic care trecea prin apropiere.

— Acesta este junele nostru metalurgist ? — întrebă tînărul cu înfățișare de lucrător, inteligent în priviri și blînd în mișcări.

— Da ! — confirmă Matei Basarab. Apoi se îndreptă spre Filip. Îți prezint pe tov. inginer Manole, fost lucrător strungar în această uzină.

— Am urmat Institutul politehnic ! — adăugă inginerul, parcă temîndu-se că Filip ar putea pune la îndoială calitatea sa de intelectual.

Prințul salută cu degetul de șapcă, excesiv de protocolar, inginerul îi răspunse blînd dar fără expansiune.»

Text modificat, p. 851, r. 24—33 :

«Trecură de partea cealaltă a cubiloului. Aci, țeava avea în partea de jos un fel de cuptor scund, circular, prevăzut cu un jgheab lung. O groapă pătrată, zidită, primise pe macara oala homerică ce aștepta fiertura. Cu o vargă de fier în mînă, un muncitor scormonea gaura de deasupra jgheabului în care licărea o roșeață. Orificiul fusese astupat cu un dop de pămînt, dar fonta, răcindu-se, optura și ea gaura. Fierul ieși înroșit și îndoit din bortă, muncitorul îl îndreptă cu ciocanul.

— Temperatura este de 1350 grade ! — lămuri Matei Basarab. Și voi să tragă mai departe pe Filip.

Un alt tînăr, cu șorț ca de lucrător, zîmbind prietenește, întinse băiatului o pereche de ochelari violacei.

— Tov. inginer Moldovan — îl prezentă prințul — ieșit tot dintre muncitori.

— Fost topitor ! rîse inginerul cordial.»

Text eliminat, p. 852, r. 25 și urm. :

«Scînteiele — zise inginerul — arată natura metalului. La polizat, oțelul, avînd carbon, scoate o constelație în buchete și cu iradiația lungă și galbenă. Oțelul și fonta se topesc la temperaturi mai joase decît fierul moale și au lichiditate, turnîndu-se ușor în forme. Oțelul curge greu și dacă, din nenorocire, curentul electric se întrerupe, cum s-a întîmplat, oțelul începe să se sleiască, îngheață, năclăiește vasul cu chiaguri de criță. Dacă nu e turnat la vreme, ia foc, scoate scîntei și arde cuptorul.».

•

«Se suiră pe o platformă largă de fier pe care erau instalate cuptoarele Siemens-Martin, arzînd cu injectoare de păcură. Păreau niște cabine cu capace, de fapt, un singur cuptor avea trei uși. Aci fierberea era exuberantă, lichidul diafan. Pe jos zăceau o grămadă de bulgări de calcare. Din el, un topitor arunca, din cînd în cînd, în fiertură, ca să-i extragă impuritățile și să facă deasupra ei o cămață de spumă, în scopul de a păstra căldura. Topitorul mînuia un linguroi cît un ceaun potrivit, scotea cu el supă de foc curat, care împroșca un roi de scîntei mărunte ca un piper de aur pisat. Cei doi se opriră puțin în fața unui cuptor de recoacere, semănînd cu mormîntul lui Teodoric : un mic dom cu cupolă, înfășurat în tuburi metalice prin care veneau gazele naturale și cu o găurică prin care se vedea o pară înfricoșătoare.

Matei-Radu Basarab salută pe inginer și pe topitor și trecu în turnătoria de oțel. Aci, dădură de două cuptoare basculante ce puteau fi răsturnate mecanic».

Text modificat, p. 853, r. 33 :

«În atelierul de mecanică, Filip văzu fel de fel de mașini cu care fierul era tratat ca lemnul, dat la rîndea, găurit, lustruit. Pe jos se împiedicară în talaș de fier. O freză, învîrtindu-se, făcea „dantura" unei roți, un strung Carusell își învîrtea discul, în vreme ce un cuțit făcea șanțuri, într-o presă de fier. La curățătorie, mormane de piese turnate erau curățate cu niște ciocane trepidante pneumatice, de forma unor condeie. Curățitorii înlăturau bubele fierului, cojile netrebnice, lustruiau roți. Macarale, mișcate de poduri rulante, purtau prin aer mari butelii de fier. În atelierul de montaj se aflară în fața a mormane de mărunțaie de fier, buloane, o jumătate gigantică de roată, trunchiuri de fier ondulate la un capăt în vîlbrechin».

Cîteva aprecieri finale

După cum s-a putut observa, pe baza *textelor,* reproduse în numerele trecute ale revistei precum și în acesta, compoziția romanului *Scrinul negru* din *ediția princeps* prezintă puține deosebiri față de «manuscris». Autorul a renunțat doar la împărțirea capitolelor cărții în trei volume, dar a menținut gruparea materiei în 30 de capitole, ceea ce infirmă de la bun început presupunerea unora că G. Călinescu ar fi eliminat din prima variantă un capitol sau chiar două.

Referitor la structura finală a romanului constatăm următoarele :

— *9* capitole (III, VI, VIII, IX, XII, XIX, XXII, XXIV și XXIX) au fost transcrise în ediția princeps fără modificări sau numai cu ușoare retușări stilistice ;

— din alte 7 capitole (I, II, X, XIII, XIV, XVI și XVIII), autorul a scos, a adăugat sau a modificat 1—3 sintagme sau fraze, consemnate conștiincios în confruntarea noastră ;

— din celelalte *14* capitole (IV, V, VII, XI, XV, XVII, XX, XXI, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII și XXX) au fost scoase, modificate sau adăugate fragmente mai întinse, sub forma unor aliniate diseminate pe diferite pagini, sau, în cîteva cazuri, transformările extinzîndu-se pe 1—2 pagini dactilo. În două situații au fost eliminate din *mss.* fragmente de cîte trei pagini dactilo. Aceste «episoade» mai întinse au fost toate reproduse în revistă.

După definitivarea romanului și multiplicarea lui, autorul a predat un exemplar editurii, iar celelalte le-a încredințat unor persoane apropiate. Îmi amintesc că directorul editurii vorbea despre dificultățile ce le întîmpină în multiplicarea celor peste 900 de pagini, un exemplar urmînd să fie depus spre avizare, iar altele date pentru lectură redactorilor și referenților externi. De aceea, la începutul lunii iulie 1958, cînd i-am prezentat referatul nostru, G. Călinescu mi-a spus că a primit și «alte observații și recomandări» privitoare la manuscris, fără să indice însă de la cine anume. Am reținut precizarea sa, pentru că în timpul discuțiilor, profesorul a vorbit despre modificările ce le-a făcut deja finalului romanului. Astfel mi-am dat seama că recomandările din *materialul* nostru, referitoare la final, erau de prisos.

Relatările tipărite în nr. 3/1983 al revistei de față trebuie completate și cu alte informații. Este vorba de conținutul discuției purtate cu G. Călinescu, în ziua cînd i-am predat *referatul.* După citirea materialului, autorul a cerut explicații mai precise, îndeosebi privitoare la volumul 3 din *mss.* (paginile 515—854 din ediția princeps). I-am specificat că în roman nu se

realizează «o imagine veridică» asupra acțiunilor bandelor contrarevoluționare din munți. Scriitorul mi-a replicat imediat, povestind colorat întîmplări, evocînd persoane, atrocități și conspirații. Informațiile sale erau foarte bogate, concrete și cuprindeau nume ale unor foști politicieni, boieri, ofițeri, intelectuali. G. Călinescu n-a respins, așadar, observațiile, ci a declarat că va căuta soluții artistice mai apropiate de adevăr. Nu i-am cerut să scoată din roman paginile respective, ci am apelat la marele prozator numai să mediteze asupra lor.

Oricine compară cu răbdare textul din manuscris cu cel din ediția princeps sesizează natura modificărilor făcute de G. Călinescu. Indubitabil, paginile din ediție sînt mai aproape de *adevăr*, căci dispare din ele acea imagine «robinsoneană», prezentă în manuscris.

În același timp, urmărirea modificărilor, adăugirilor și fragmentelor scoase, semnalate în materialul nostru complet, cu precizările făcute de G. Călinescu în referatul său, datat 21 iulie 1959, evidențiază încă un lucru, că, la acea dată, romanul avea, cu foarte mici excepții, forma definitivă ce a fost reprodusă în ediția princeps. După discuțiile purtate, la începutul anului 1960, cu directorul Editurii și cu G. Ivașcu, autorul a eliminat : un aliniat din *cap. V* și altul din *cap. VII*, ambele referitoare la Suflețel ; a modificat scena altercației dintre baba Sinica și Leu din *cap. XV* ; a eliminat din *cap. XXV* episodul cu *omul care seamănă cu Goethe* ; a redus la minimum (nu știu cine a propus acest lucru !) memoriile Hangerlioaichii din *cap. XXVI* ; a operat alte cîteva modificări în *cap. XXVII*, anume a scos sau a concentrat evocările luptelor muncitorești din anii 1932—1933 și, în sfîrșit, a revizuit ultimul capitol (XXX), eliminînd frazele cu aer de reportaj.

Dacă se respectă datele reale, atunci sîntem obligați să admitem că neliniștile, chinurile și neîngăduitele tracasări morale ale autorului, (despre care vorbește Ion Bălu în monografia consacrată lui Călinescu) în legătură cu... nenorocita carte..., *au revenit în septembrie 1959*, după primirea rapoartelor întocmite de referenți externi ai editurii *asupra variantei a doua a romanului* depusă la redacție în iulie 1959. Din documentele publicate reiese limpede atitudinea lui G. Călinescu față de materialul primit de la Editură : el a respins în bloc noile observații. Cele cîteva modificări aduse totuși *textului*, amintite mai sus, se datorează stăruinței lui G. Ivașcu și I. Bănuță, în dorința de a vedea cartea mai curînd tipărită. În realitate, însă, prin intervențiile și acțiunile orchestrate de anumite cercuri literare și de unii intelectuali bucureșteni s-a încercat împiedicarea sau amînarea tipăririi romanului, creîndu-se pentru scurtă vreme o atmosferă insuportabilă pentru autor.

Există o bogată și interesantă anecdotică iscată după apariția *Scrinului negru*. Supozițiile călinesciene privind un așa zis boicot al criticii n-au fost imaginare. G. Ivașcu este primul care elogiază apariția cărții în *Contemporanul*. Celelalte săptămînale literare tăceau. La 22 iulie, G. Călinescu expediază lui Ivașcu o scrisoare, din care reproducem finalul : *Trebuie neapărat să faci să apară cronica despre Scrinul negru. Această tăcere afectată a publicațiilor dirijate de U.S. e o prostie bineînțeles și o mizerabilitate, dar în condițiile de azi sugerează că opul e pus la index și pregătește noi observații și dificultăți în activitatea mea. Prin urmare, te rog, prietenește să curmi această aparență de scandal. Cu dragoste, G. Călinescu.*

G. Ivașcu mi-a expediat imediat copia scrisorii. Au urmat discuțiile cu conducerea Uniunii Scriitorilor, cu redactorii responsabili ai revistelor literare bucureștene. O notă de semnal apare în *Gazeta literară*, numărul din august al *Vieții românești* includea o cronică semnată de Dumitru Micu, iar celelalte reviste, inclusiv *Contemporanul*, publicau cronici și articole în luna septembrie.

Într-una din ultimele zile ale lui iulie 1960, Marin Preda îmi prezintă dactilograma articolului său : *Despre literatura cu aristocrați*. Redactorul șef adjunct al *Vieții românești* mă ruga să-l citesc și să-i comunic părerea. După ce mi-am formulat răspunsul ce urma să-l dau lui Marin Preda, am decis ca, mai întîi să-l informez pe G. Călinescu. Acesta a citit și recitit articolul și, spre surprinderea mea, n-a vădit nici un fel de nervozitate sau respingere violentă. A declarat, parcă pentru sine, că opiniile lui despre roman se află exact la celălalt pol față de ale lui Marin Preda. Mi-a solicitat propria-mi părere. I-am declarat că nu împărtășesc punctul de vedere al articolului, dar cred că el trebuie să se publice, dînd apoi posibilitatea oricui dorește să polemizeze cu Marin Preda. G. Călinescu a găsit soluția ca fiind judicioasă.

M-am revăzut cu autorul *Moromeților* și, mai întîi, l-am informat despre întîlnirea mea cu G. Călinescu. Vestea i-a provocat o oarecare surpriză, iar atitudinea călinesciană prudentă și limitată strict la sfera opiniilor estetice a considerat-o neașteptată. În continuare, mi-am îngăduit să-i prezint lui Marin Preda hotărîrea pe care o scrisesem anticipat pe marginea paginilor sale : Nu sînt de acord cu cele mai multe din opiniile din articolul dvs. dar, cu toate acestea, susțin ca studiul să fie tipărit în această formă în revistă și, în acest sens, am luat măsuri corespunzătoare ca să nu întîmpinați nici un fel de dificultăți.

Cînd, în ultimele luni ale anului 1960, spectacolul critic provocat de *Scrinul negru* căpăta amploare și deosebit interes publicistic, superbul spirit călinescian savura duelul tînărului Eugen Simion cu Marin Preda în marginea cărții sale și întîmpina cu ironie grăbitul regret al lui Paul Georgescu *«...de a nu afla „Scrinul negru" la înălțimea autorului său»*.

Pavel ȚUGUI

MIHAIL SEBASTIAN – CĂLĂTORIE ÎN ȚARA CĂRȚILOR

«Ați avut vreodată senzația funcțiunii memoriei ? Să o simți mișcîndu-se și crescînd, dezlipindu-se de creieri ca un gest de mînă, sporind ca un elan înaintea unui salt. Este o rară adîncire în sine această senzație cinetică a memoriei și o emoție organică [...] voluptuoasă». (M. Sebastian, *Semne pe un dulap cu cărți*, în *Cuvîntul*, nr. 1175, 31 iul., 1928).

Semnată de M. Sebastian, această adeziune proustiană ar putea face parte din comentariile atît de numeroase despre *În*

căutarea timpului pierdut, după cum ar putea figura în jurnalul de creație sau chiar în proza autorului *Orașului cu salcîmi*. Dar în textul citat, memoria asociativă își declanșează resorturile nu ca ilustrare a tehnicii lui Proust și nici evocînd un trecut populat cu personaje și întîmplări. Pretextul, mai subtil, e livresc : în fața dulapului cu cărțile adolescenței, M. Sebastian retrăiește atmosfera vîrstei de altădată. Evocarea are, ca și în cazul celebrei «madeleine», un suport concret, senzorial : mirosul lemnului vechi, al cărților prăfuite. De data aceasta însă, *călătoria* în trecut devine o *«călătorie în lumea cărților»*. Provocată de un pretext livresc, rememorarea nu actualizează o experiență de viață, ci una livrescă : *«Silabele titlurilor cuprind, dincolo de înțelesul lor, mirajul tremurat al acestor bucurii, pe care le chemi emoții de cititor, dar pe care le simți — în registrul sensibilității tale — apropiate de pasiunea cărnii și a glasului. Sînt în acest dulap cărți ce se identifică cu zile. Au fost ceasuri trăite în ținutul abstract al literei de tipar, într-o lume impermeabilă, izolată dincolo de faptul zilei, singură cu sine, clădită de la meridianul visului și al gîndului. Toate aceste tragedii, imaginate, care într-o zi uitată, închizîndu-te între paginile lor, ți-au împrumutat ochii și inima, pentru a mai fi trăite încă o dată în atenția ta, se înșiruie acolo cuminți, așteptînd mîna care din nou se va deschide și le va descoperi adevărurile. Atîtea existențe virtuale, atîtea posibilități de viață, pe care tu le-ai trăit cu naivă adîncime, diversificîndu-te pentru aceste excursii de mimetism sufletesc. Atîtea victorii și înfrîngeri făcute tovarășe traiului tău, împrăștiate în bucuriile tale adevărate, intrate în socoteala propriilor tale experiențe»*.

Trăirea în planul ideii, al livrescului, programatic susținută de generația lui Mircea Eliade și M. Sebastian depășește implicațiile strict individuale. Sub influența lui Gide și Proust, ca și a atmosferei cultural-ideologice de la noi, de după primul război, ea determină modificarea atitudinii față de actul scrisului, față de literatură și contribuie la dizolvarea structurii romanului tradițional. Între alte aspecte, prin eforturile acestei generații, proza românească își adaugă teritorii noi : aventura cunoașterii spirituale, avatarurile eului în căutarea identității de sine. *«Nu înțeleg* — notează Mircea Eliade în prefața la *Șantier* — *de ce ar fi „roman" o carte în care se descrie o boală, o meserie oarecare sau o cocotă — și n-ar fi tot atît de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile sale gînduri sau viața unui om între cărți și vise. Descrierea fazelor unui cancer nu e întru nimic mai justificată — din punctul de vedere al „realității" sale — decît descrierea fazelor unei cunoașteri oarecare (de pildă, învățarea unei limbi străine sau a agriculturii sau a matematicilor). De ce „analiza" sufletească a unei cocote ar fi mai interesantă decît transcrierea justă a dramei lăuntrice a unui matematician sau metafizician. Orice se întîmplă în viață poate constitui un roman. Și în viață nu se întîmplă numai omoruri, căsătorii sau adultere ; se întîmplă și ratări, entuziasme, filosofii, morți sufletești, aventuri fantastice. Orice e viu se poate transforma în epic. Orice a fost trăit sau ar putea fi trăit»*.

Raportat la sine însuși, eul creatorului pune în paranteză «realitatea obiectivă» a romanului de tip balzacian și își creează propria mitologie. «Personajele» și «temele» vor fi altele și, într-un sens consecvent cu Mircea Eliade, M. Sebastian visa o carte a *«experiențelor de lectură»* (*«Mă ispitește un jurnal de experiențe scriitoricești, însemnînd nu momentele creării unei opere, ci etapele înțelegerii sale. Închipuiți-vă un* Journal des Faux-Monnayeurs *refăcut dintr-un punct de vedere opus lui Gide, subliniind de cealaltă parte a romanului, cu ochii nefamiliarizați ai unui prim cititor, descoperirile evenimentelor, logica lor, nebănuitul lor sens. Însemnările ar fi agitate cît o acțiune și peisajul romanului și-ar schimba cu fiecare pagină liniile»* — *Cetind pe Marcel Proust*, în *Cuvîntul*, nr. 1006, 4 febr. 1928), după cum preconiza un roman *livresc : «M-ar amuza un catalog de cărți pentru uzul cetitorilor de diferite vîrste, sex, condiție socială și stare civilă. Ar fi un tratat elementar de filosofie literară. Un roman livresc gradat cît o acțiune, în care momentele dramatice ar fi marcate de mari pasiuni literare, de preferințe și antipatii. Încercarea și-ar putea lărgi cadrul. De la simpla considerare a unor momente de istorie a literaturii, de la modesta însemnare a cărților iubite, s-ar trece lesne la înțelegerea principiului, în virtutea căruia o glorie literară și un mentor sufletesc trăiește și descreștе pe urmă pînă la uitare. Studiul prinde în imaginație amploare. O sociologie pragmatică, făcîndu-te să înțelegi rostul și sensul atîtor cariere artistice consumate*

într-un veac de demult și izbucnind pe urmă mult mai tîrziu, din uitare — noi, proaspete, cu inedite facultăți de fecundare și viață».

Interesant de remarcat, M. Sebastian, ca și alți congeneri, atinge în această pledoarie un punct limită. Căci prioritatea acordată trăirilor intelectuale, căutărilor spirituale, le distanțează teoretic de experiența vitală, concretă, senzorială. Trăirea *în idee* și trăirea *în fapt*, axele susținute în egală măsură de *poetica autenticității*, se află, de fapt, într-o contradicție semnificativă pentru impasul generației. Limitîndu-ne la cazul lui M. Sebastian, pentru majoritatea comentatorilor există un vizibil decalaj între eseuri și creația beletristică : cu certe calități, proza și teatrul nu ating tensiunea ideatică a eseistului. Teoreticianul nu-și aplică ideile în propriul scris. O motivare este și aceea a *deficitului* experienței de viață în raport cu cea intelectuală.

Ca și la alți reprezentanți ai generației, existența lui M. Sebastian se consumă în scris și în meditația asupra actului creației. Impresionează la el, chiar de la debut, dezinvoltura condeiului, lecturile întinse, bine și original asimilate din literatura și filosofia contemporană, diversitatea ideilor, arderea interioară. Puțin cunoscută pînă nu demult și, în orice caz, nu în totalitate, activitatea eseistică și publicistică este surprinzătoare prin diversitate și uluitoare prin cantitate. Ținînd cont că în afara cărților publicate (nici una de eseuri în timpul vieții), încredința tiparului, în medie, un articol la două zile, această viețuire între cărți lasă prea puțin loc contactului direct cu viața. *«Învinuiesc literatura de a falsifica viziunea vieții, de a pune termeni intermediari între oameni și mine, de a rupe legătura directă pe care o caut cu fiecare ins»*, scrie M. Sebastian *(Scurt pamflet împotriva omului literar*, în *Cuvîntul*, nr. 2266, 12 aug. 1931) și această acuzație închide amărăciunea unei experiențe literare consumată în întregime. În textul din care am citat la început (1928), *«excursiile de mimetism sufletesc»* prilejuite de cărți erau trecute *«în socoteala»* propriilor experiențe. La numai trei ani distanță (1931), literatura e învinuită de a se substitui vieții, de a suprima spontaneitatea clipei trăite. Sentimentul de zădărnicie, de revoltă trădează un impas dublu : al omului, care a dat un înțeles absolut lecturii ca act de viață, al scriitorului, care realizează revanșa vieții, a palpitului ei concret asupra livrescului. Intuindu-și cu luciditate condiția, nu are și puterea de a o depăși.

Poate că adevăratul M. Sebastian este călătorul care *«robinsonează»* prin ținutul spiritual al cărților, așa cum lasă să se înțeleagă aceste rînduri emblematice : *«dacă vreodată ar trebui să te simți trăind în anume ordine și consecvență lăuntrică, aici între aceste cărți atît de străine una de alta, te-ai găsi. Drumurile tale și-au însemnat cu aceste coperți trecerea». (Semne pe un dulap de cărți*, loc. cit.).

Mioara APOLZAN

I. PELTZ

O «REFERINȚĂ» PENTRU V. VOICULESCU *

Acum patru decenii și mai bine am avut prilejul și bucuria să-l cunosc pe omul de litere și de inimă V. Voiculescu.

Poet, el a adus în lirica noastră subtilitatea unei inspirații impresionante, ridicată la un apreciabil potențial de artă. Sînt, în opera sa, versuri de antologie, care pot fi date ca model tuturor celor care sporesc tezaurul limbii noastre.

Prozator, a realizat pagini în care frumusețea de expresie e dublată de sensul major al fabulației.

* Din volumul V. Voiculescu, *Gînduri albe*, ediție îngrijită de Victor Crăciun și Radu Voiculescu, în curs de apariție la Editura Cartea Românească.

Pot afirma cu deplină convingere că proza lui Voiculescu poate sta cu cinste alăturea de cele mai izbutite opere ale marilor noştri înaintaşi, ca şi a valoroşilor contemporani.

Dramaturg, a venit cu o viziune proprie, fascinantă, care constituie o strălucită biruinţă a literaturii sale — a teatrului său, atît de personal, atît de original.

V. Voiculescu a fost şi un temperament plin de disponibilităţi. N-a avut niciodată prejudecăţi rasiale şi a manifestat întotdeauna sentimente potrivnice curentelor şovine, retrograde. A păstrat permanent prietenii cu cei apropiaţi de sufletul său — vădind în permanenţă un larg umanitarism, o adîncă şi de nezdruncinat comprehensiune a semenilor.

A iubit fierbinte masele şi s-a străduit din răsputeri să le fie de folos — ca scriitor, ca om, ca medic. În această ultimă calitate de terapeut s-a ocupat de suferinţele celor de jos şi a întocmit *pentru popor* o carte de îndrumare, *un ghid*, dacă mă pot exprima astfel, cuprinzînd sfaturi şi indicaţii de leacuri pentru tot felul de boli şi beteşuguri. Clasa ţărănească, între anii 1900 şi 1940, a trăit în jalnice condiţii materiale. Epidemiile şi bolile au secerat mii de vieţi. Poetul V. Voiculescu a dat urmare îndemnurilor *medicului* Voiculescu şi a luptat pentru ameliorarea stării higienice a păturii rurale.

Artist şi *vraci*, — acest om şi-a înscris pentru deapururi numele, atît în istoria literaturii române cît şi în aceea a luptătorilor pentru adevăr şi dreptate.

«Referinţa» de faţă aş dori să fie, de fapt, un omagiu postum (pe deplin meritat) al acelui strălucit artist şi admirabil exemplar de omenie, care a fost V. Voiculescu.

6 februarie 1969.

V. VOICULESCU

PERNA DE PUF

Tînărul scriitor, care cu numele de Al. Philadelf, iscăleşte nuvele şi povestiri din ce în ce preţuite, nu se lasă numai în seama talentului său firesc. El se îngrijeşte să-şi agonisească necontenit şi de pretutindeni material de tot soiul, temelia aşezării lui artistice şi să-şi înmulţească cunoştinţele culese din toate tărîmurile. Nu se leapădă şi nu dispreţuieşte nimic. <Variind aria subiectelor lărgeşte şi adînceşte fondul şi prin asta îndatorează forma să-şi dilate şi multiplice tehnica, să-şi intensifice şi mlădieze stilul, altoit cu regimuri noi, silit să-şi descopere sigur expresiile proaspăt potrivite şi numai cu asta originale>.

Practicînd metoda asolamentului literar: nu exploatează pînă la sleire o vînă <un teren ce-i dase roade>. **O lasă odihnei şi trece în alt domeniu: de la viaţa cea mai banal reală şi autentică, la fantasticul cel mai pur şi straniul absolut.** <Dinamica sa disciplină artistică îl urcă şi coboară prin toată claviatura genurilor, îl poartă, ucenicind, pe treptele frumosului, ca să desprindă mînuirea tuturor uneltelor spiritului, de la intuiţie la raţiunea strictă şi analiza cea mai subtilă. El îşi impunea cultura instinctelor pe lîngă aceea a inteligenţei şi a imaginaţiei, ca astfel înarmat să cîştige nu măiestria, anchiloza meşteşugului, ci plinătatea>.

Unul din mijloacele mai la-ndemînă, cînd nu trecea peste graniţă, este peregrinarea prin diferitele ţinuturi ale ţării, cu aşezarea în localităţile ce-i deschid zări inedite şi cine ştie ce alte ciocniri de aspecte şi probleme neîntîlnite încă de interesul său creator.

În Bucureşti, deşi are baştina lui [.] o casă moştenită de la părinţi, se mută mereu dintr-un cartier în altul, pentru cîteva zile sau o săptămînă, ori se schimbă de colo-colo în sînul aceleiaşi mahalale, după belşugul informaţiilor şi originalitatea documentării, care să-i dea ghes la lucru, să-i învioreze inspiraţia şi să-i mărească imaginaţia. Căci pentru el, spre deosebire de fantezia, care e de soiul

visului, imaginația e de natura rațiunii, o rațiune superioară, liberă, descătușată de toate formalitățile strîmte și încete ale rațiunii obișnuite.

Odată, un prieten care copilărise în cartierul evreilor, îi povesti despre un obicei al acestora de a înăbuși pe muribunzi cu o pernă apăsată pe față, în puful moale al căreia li se culege agonicilor sufletul, ușurîndu-le și astfel caznele morții.

Văzuse, spunea prietenul, în casa ceaușului sinagogei, lîngă care locuise și cu ai cărui copii se juca, sumedenie de perne cîștigate în chipul acesta. Lumea care știa, nu le cumpăra. Se îngrozea să pună capul pe o pernă umplută de ultimele suspine ale agonicului... Ceaușul le trimitea în alte părți sau își înzestra fetele cu ele.

— Ce înseamnă ceauș? — întrebă scriitorul emoționat de izvodul unui subiect senzațional.

— Un fel de paracliser al sinagogii, îl lămuri prietenul. Un slujitor laic care se îndeletnicește cu morții, îi spală, le curăță măruntaiele, îi înfășoară în giulgiu, în sfîrșit îngrijește de tot ritualul, foarte amănunțit, al ceremonialului înmormîntării...

Entuziasmat, Philadelf aleargă la prietenul și confratele său mai mare, scriitorul G., fervent iudaizant, amic al poporului evreu, cunoscut cu toți rabinii și învățații israelului românesc. Bătrînul după ce-l îmbrățișă, acoperindu-l cu patrafirul bărbii lui albe, îl ascultă zîmbitor.

— Se poate, tot ce-mi spui tu, făcu el îngăduitor. Eu nu știu. Dar dacă nu este o simplă poveste de folclor sau o invenție a creștinilor, cum bănuiesc, ci o practică adevărată, atunci să știi de la mine că nici un ovrei în toate mințile n-are să ți-o mărturisească... Pentru asta nu-ți dau nici o recomandație către amicii mei de acolo. Ar fi să-ți tai de la început orice sorți de izbîndă. Fii prudent, caută pe ocolite, poate ai noroc. Pe urmă vii și-mi spui și mie sau îmi citești ce ai scris, să mă bucur...

Așa s-a pornit Philadelf, într-un început de vară caldă, să cerceteze partea de miază-zi a capitalei. Fermecat de neașteptatul labirint evreesc înfășurat în jurul Văcărești lor, el își strînse tot mai în loc colinda. Între Udricani—Sfînta Vineri și Dudești, adulmecă o întreagă altă lume, amestec străvechi cu ultra nou, îmbinări de rămășițe bătrînești cu îndrăzneli și apucături moderne. Foarte rare, ici-colo, tihnite căsuțe vechi de pe vremea lui Tudor, acoperite cu șindrilă, pridvoare pe stîlpi de lemn și băbuțe în poartă; sau ruinate case boierești, prizărite între țîf-noase clădiri gen steamer sau siloz, pline ca niște stupi de o seminție în veșnic neastîmpăr, veselă, guralivă, certăreață, promiscuă și gesticulantă, revărsată în stradă la orice oră, ca în așteptarea unei corăbii gata să intre în port.

Senzația o autentifica[u] variate miasme, de coloniale stătute și necurățenii zvîrlite în drum, de băcănii cu mirodenii exotice și dughene cu izuri de țîri și mezeluri trecute dincolo de marginele consumării, învîrstate cu exalațiile ce veneau pe răsuflătorile pivnițelor doldora de mărfuri.

Seara, pe la colțurile unde pîndeau cîrciumi, văzduhul învăluit în fum și miroase de grătar, prindea gust de băuturi aromate, anason, portocală și secărică, întărit de îngustimea ulicioarelor neaerisite.

Între vechiul teatru Jignița cu înfățișarea lui de magazie, sala Tomis și noul Barașeum, se revărsa[u] atunci cele douăsprezece triburi regăsite: întîlneai caftane și levite orientale, laibăre lungi, talare vărgate, cataveicile și șalurile moștenite de la strămoșii veniți din Polonia, perciunii de sub jobene soioase, bărbile sure de sub tichiile hahamice, toate de la anume ceas eclipsate de șicul celei mai rafinate mode pariziene, purtată de tinerețea sionistă locală cu dezinvoltură și eleganța unei desăvîrșite grații apusene.

Vrăjit, Philadelf hotărî să se așeze pe timp nelimitat acolo. Cu capul întors spre zidurile caselor, izbit în piept cu toți trecătorii, el căuta ceasuri întregi ferestre cu bilete de închiriat. Vrea să se cuibărească într-una din acele case vapor, la o nobilă familie evreiască, de unde, ca de pe o punte de navă, să privească marea frămîntată de sub el, și ca un scafandru să coboare afund în inima întregului sistem omenesc de acolo, pe care-l simțea bogat și adînc.

I-a fost însă cu neputință să găsească singur. S-a adresat samsarilor, care l-au îmbiat cu imobile de vînzare. N-a fost mai norocos cu bărbierii la care a intrat sub pretext să se radă. Figaroul, perdăfuindu-l, îi făcea politică sionistă și propagandă pentru emigrare, plîngîndu-se că nu mai poate răsufla de înghesuiala concurenței.

Obosit, a bătut la o cărturărească, a cărei firmă i-a trezit o lucire de speranță : «„Estera" prezice trecutul, prezentul și viitorul, consultă pentru afaceri, găsește lucrurile pierdute, ajută la realizarea dorințelor». Dedesubt, cu alt soi de litere : «discreție absolută».

Era o oră nepotrivită, cînd patroana se odihnea. A fost totuși primit. I s-a servit, după datină, cafeaua, în care se ghicește și în caimacul căruia scriitorul, cu agerimea lui critică de analist, ghici o muscă. Asta nu-l împiedică deloc ca persoana sibilei să-i fie dintr-o dată foarte simpatică. Impresie vădit împărtășită și de partea cealaltă. Avea înaintea lui o fostă glorioasă, acum prea corpolentă, frumusețe în care pilpiia nestinsă, ca într-un vechi vulcan înăbușit de scorii, restul focurilor lăuntrice, azi puse, ca un prinos adus amintirilor, în slujba altora... Ochii, micșunii, mari cît niște farfurioare din tacîmul unei păpuși de copil bogat, păstrau, pălite, nostalgicele lor splendori, care emoționară pe scriitor. I-ar fi sărutat pentru nesecatele lor rîvne, cu care l-au învăluit, pîlpîitori. Lacomă de pasiunile celorlalți, ajunse hrana ei zilnică, pe care și le asimila cu ardoare, scriitorul se văzu profesional întrecut cu mult, un ucenic în fața maestrului și îi pizmui depozitul sacru de taine, încredințat ei spre fructificare.

— D[umnea]v[oastră] n-ați venit pentru chestiuni de inimă, îl descifră ea ușor, privindu-l drept. Vă aduce altceva.

El consimți, înclinînd capul. Ea lăsă cafeaua răcită și luă întîi pachetul de cărți în mîini. Duhul sombru al divinației o umbri îndată. Culoarea ochilor se întări spre violet sălbatec, trăsăturile feței i se strînseră, chipul întreg se concentră în jurul lor, odaia se strîmptă și se posomori.

— D[umnea]v[oastră] ați pierdut ceva, un lucru... și umblați după el...

Ridică privirile ca să se orienteze în gîndurile resfrînte pe fața tînărului și așteptă confirmarea.

— Nu l-am pierdut, nu-l aflu, o îndrumă el cu răspuns de șaradă.

— Dacă nu l-ați pierdut, înseamnă atunci că îl doriți, vreți să-l aveți, bîjbîi ghicitoarea, întîmpinînd cu mare băgare de seamă subțirimea de gînd și cuvînt a scriitorului, pe care-l simți făcut din alt aluat decît cei mai aleși clienți ai ei. «Să vedem unde se găsește»... și se plecă întunecată peste tabloul pestriț al cărților. D[umnea]v[oastră] nu doriți lucruri care se pot apuca și prinde cu mîna, încheie ea scurt și strînse hotărît cărțile. Nu sînteți un client pentru mine : aci adînc, aci împrăștiat, d[umnea]v[oastră] aveți nevoie mai degrabă de un rabin deștept. Eu descurc alt soi de afaceri, solide...

— Nu te supăra, o opri cu însuflețire Philadelf, aș fi nemîngîiat...

— Nu mă supăr, ghicesc, îl tăie femeia.

— Lasă-mă, atunci să-ți spun adevărul, cum trebuia să fac de la început, se mărturisi tînărul, decis să o birue, să o cîștige, cu o lovitură dreaptă.

Și-i povesti greutățile în legătură cu profesiunea lui de scriitor, nevoia să-și îmbogățească cu studii și cercetări mereu înnnoite, ceea ce-l adusese pe locurile acelea.

— D[umnea]v[oastră] căutați în biata noastră mahala peripeții ca într-o Americă, îi zîmbea, interesată, ascultîndu-i spovedania.

— Sînt tot atît de extraordinare și cele de aici, fără să fie așa departe... și-i surîse și el. Și eu sînt tot un soi de ghicitor, un cărturar ca d[umnea]ta, o măguli el, vorbindu-i serios. Dar în loc să vină lumea la mine, să o jefuiesc de secrete, pe care să le zugrăvesc în cărțile mele, trebuie să umblu după ea. Dar sîntem amîndoi din aceiași plămadă, neamul neastîmpărat, iscoditor al cercetătorilor flămînzi de taine străine. Și cred că în privința asta aș avea multe de învățat de la d[umnea]ta.

— Vreți adică o odaie într-o familie aristocrată, rezumă potolită Estera. Dar nu e bine sus, la etajul bancherilor și capitaliștilor. Aia sînt la fel pretutindeni, la noi ca și la d[umnea]v[oastră], grași, surzi, cheli, nesimțitori. Nici o deosebire, decît, poate, ai noștri mai răi. Ceea ce căutați d[umneavoastră] se găsește jos, în casele mici, murdare și înghesuite, furnicar de lume vie, în curțile strîmte, pline de puiță pistruiată, în dosnicele uliți habotnice ale ghetoului. Așteptați-mă puțin [!].

Se întoarse numaidecît, după ce asvîrlise un șal scump pe umeri și-și luase o umbreluță în mîini. Era acum o cucoană mare ce impunea respect necondiționat. Philadelf * se sculă în fața ei plin de admirație.

— Mergeți cu mine[!] Poftiți [!] Am ceva potrivit pentru d[umnea]v[oastră].

* În *mss.* : Philaret.

Și-l conduse pe cîteva străduțe întortocheate din spatele Barașeumului, într-o înfundătură, la capătul căreia se opri.

În dosul unei porți șubrede se descoperea o șuviță de ogradă ierboasă și strîmtă, unde păsiră nesupărați: era un drum de servitute ce ducea departe, în adînc, la o căsuță, pitulată ca o minune în palma verde a unei bătături plină de nalbă și mușețel.

— M[ada]m Sură, strigă autoritară d[oam]na Estera.

Se arătă o bărtînică măruntă, slabă, numai ochi și nas, care o salută cu umilință. Scriitorul văzu numaidecît că poartă perucă.

— Ce face d[omnu]l David ? întrebă cucoana.

— E tot așa cum îl știți.., și oftă.

— Să n-aveți nici o teamă, se întoarse ea către tînăr. David Haimer, fratele dînșii, este bolnav de nervi, boală veche, mai bine de cincisprezece ani... Nu se ia... A căpătat-o ca pedeapsă. M[ada]m Sura, d[umnea]lui este de-al nostru. Caută o fată bună să se însoare. Dar d[umnea]ta nu te amesteci, și-o alege singur. Îi trebuie numai un loc de unde să se uite bine de jur împrejur și să ochească.

M[ada]m Sură se ploconi.

— Îl iei în gazdă și-i dai odaia mare. Ai grijă numai dimineața de o gustare și multă, multă curățenie. Plătește bine. La revedere... Am să mai vin.

Și înclinînd cu măreție de regină frumosul ei cap brun cu ochi micșunii, își luă rămas bun...

— Pentru orice nedumerire și lămuriri, vă adresați lui David, care e burduf de învățătură, dar nu și de minte, spuse ea tînărului. Puteți începe chiar cu el, e cel mai interesant de aici. M[ada]m Sura are să vă poftească cît mai multă lume, de toate felurile, și tineret și bătrîni, adăogă ea.

— D[umnea]v[oastră] știți că la noi nu mai calcă nimeni, se plînse smerită bătrîna.

— Au să vie la d[umnea]lui, o puse scurt la locul ei M[ada]m Estera. D[umnea]ta numai să mă asculți. Dînsul nu stă mult. Vrea în scurtă vreme să cunoască toată mahalaua.

Astfel Philadelf se așeză oaspete al văduvei Sura ca într-un atol liniștit, bătut jur împrejur de spumegătoarea mare evreiască, în care se aventurase. Îi plăcu odaia. Făcu vizită bolnavului, un bătrîn prematur, cu chip de cretă albă, sfințit de barba unui dumnezeu.

Și începu să se miște chiar din primul ceas. Consumă cîte ceva în vre-o trei birturi economice. Stete în cafenele și ceainării, tîrgui în dughene, dete ocol halei cu vechituri, intră în Calea Văcărești, unde fiecare curte era un bazar cu zeci de tarabe, barăci și prăvălioare, în care se întîlneau cele mai neașteptate și heteroclite lucruri, cioburi, fiare vechi, evantaie, pene de struț, cărți și lacăte fără chei. Apoi se plimbă amestecat în gloata forfotitoare încoace și încolo... Spre seară, însoțit de M[ada]m Sura, intră la vecini, familii modeste, unde fu primit cu bunăvoință, grație recomandărilor de mai-nainte ale gazdei, care dase sfoară-n mahalaua aținată de curiozitate.

Ajutat de temperamentul lui proteic, firesc scriitorului, de marele lui dar de asimilare, aproape mimetic, sporit de jocul rolului, în care se producea, un «căutător de mireasă», ieși lesne din toate încercările. Cu nemțeasca lui fără greș, se descurcă ușor în idiș, vorbind înțelepțește cu bătrînii, discutînd aprins cu tinerii, glumind spiritual cu fetele. Atunci a folosit din plin întinsele lui lecturi biblice, inițierile în Kabala, cunoașterea autorilor iudaici iubiți, Salom Aș, Salomalech, An Ski, Izrael Zangwil și toți așii literaturii mondiale evreești. Astfel că nu a dat nimic de bănuit și trecu o săptămînă încîntătoare, plină de inedit. Primul carnet doldora de note și-l încheia cu observația: «poporul evreu e calomniat pe nedrept de către toți, începînd cu dumnezeul lor Iehova, care le face mofturi și greutăți ca un iubit prea mult adorat de ibovnica lui». Mai tîrziu adăogase: «vorbesc de popor, nu de elită...». Cît despre misterul pernei de puf, înăbușirea agonicilor, ceauș de Sinagogă, nu dibuise pînă acum nici un grăunte de aluzie măcar, să-i poată lua urma. Nădejdea și-o puse în David.

Înainte de culcare intra la el, totdeauna cu un coilic cald, portocale, un cornet de migdale ori o pungă de cireșe și sta pînă tîrziu, cînd îl gonea ca pe un strigoi, cîntatul cocoșilor. Bolnavul îi era recunoscător nu numai pentru curtea ce-i făcea, cît mai ales pentru prilejul ce-i da să-și împlinească nestinsa lui patimă talmudică de vorbă, de discuție și dezbatere, de care fusese atîta amar de ani lipsit.

Chiar din prima zi Philadelf îi aflase taina.

— De ce ați tras la păcătosul ăla ? — îl întrebase cu o mutră scîrbită una din proaspetele cunoștințe.

— Aveți d[umnea]v[oastră] o cameră mai bună ? — cercă să-i scoată indirect motivul nemulțumirii, scriitorul.

— Nu pentru cameră... Pentru el... Asta, trebuie să o știți, nu merită nici măcar un scuipat să strici pe el.

Și îi spuse cu dezgust că David este un nemernic, un blestemat heimkehr, un ovrei spurcat care se lepădase de legea părinților și se botezase, pentru ca apoi, zvîrlit cu piciorul de goi, să întoarcă spatele lui Christos și să ceară din nou intrarea în Sinagogă.

Toate astea i le-a spus, în urmă, pe adevăratul lor șart și înțeles însuși David. Și scriitorul îi pricepu îndoita rîvnă și mereu descumpănita căutare... Revenise la Moise, dar nu uitase pe Isus. În adîncul sfintei sfintelor din sufletul lui, îi părea rău și jinduia în ascuns după marea pace creștină. Avea pururea în nări paradisiaca mireasmă a bisericii.

— Mi-e așa dor de mănăstire, se mărturisea el, povestindu-i cutremurătoarele impresii din schitul unde fusese închinat, își săvîrșise inițierea și se preoțise. Rana ce-i făcu în inimă dulcele, neînduplecatul mîntuitor, nu se putea tămădui, decît atinsă tot de El.

De atunci, ani întregi, sbătîndu-se el însuși între cele două țărmuri vrăjmașe, fără să poată ieși pe unul din ele, zănatic, hulit de rabini, disprețuit de preoți, rătăcise nefericit, cînd dispărînd, cînd apărînd, pierdut prin orașele din provincie, pretutindeni ca un cîine lepros, găsise adăpost la soră-sa, care înfruntînd toată ura coreligionarilor se milostivi să-l primească.

Notă de ediție. Povestirea de față se transcrie aici după manuscrisul păstrat în arhiva familiei. Pus la dispoziția noastră cu aleasă bunăvoință de dr. Radu Voiculescu — îi aducem și pe această cale cuvenitele mulțumiri — textul cuprinde 29 de file de mărimea unui caiet obișnuit, scrise, numai pe o parte, cu cerneală violetă. Corecturile ulterioare au fost operate de scriitor cu creion chimic și albastru. Ultima filă a manuscrisului poartă semnătura autorului și datarea povestirii : *«20—22 iunie 1954»*. Frazele eliminate le-am introdus, în transcriere, între paranteze unghiulare.

Perna de puf se înscrie între *«parabolele»* și *«legendele»* ce alcătuiau în intenția scriitorului, încă din 1932, proiectatul ciclu epic *«Toiagul minunilor»*. Dintre acestea, conform unei schițe de *sumar*, redactată în cîteva variante, unele bucăți au fost publicate antum *(Lupta cu îngerul, Buna Vestire, Copacul lui Iuda, Revolta dobitoacelor)*, altele au apărut postum *(Schitul de ceară, Ciorbă de bolovan, Lobocoagularea prefrontală)*, iar cele mai multe au rămas pînă azi inedite *(Adevărul, Mîntuirea smochinului, Demoniacul din Gadara, Sacul de cartofi* ș.a.).

Sînt «povestiri» cu un aparent, deși pronunțat, caracter didactic, dar care pornite de la sugestia mitului creștin se dezvoltă în marginea descoperirii unor ficțiuni și simboluri arhetipale, capabile să structureze o meditație existențială asupra condiției umane. Sensul lor biblic este, în majoritatea cazurilor, convertit spre o viziune profund laică, în care «minunea» se produce prin încrederea desăvîrșită în forțele spirituale ale omului, prin introducerea unui mobil esențial : iubirea și respectul față de semeni. Ca în toate prozele lui cu specific fantastic, Voiculescu produce și aici *situația limită*, în stare să declanșeze «puteri» și reacții psihologice excepționale. În *Perna de puf* spre exemplu, mai mult decît în *Copacul lui Iuda* sau în *Sacul de cartofi* (variantă epică a actului dramatic *La pragul minunii*), «vina crucificării» se tranșează într-o dramă individuală, în conflictul, pe viață și pe moarte, dintre David și ceaușul Malamet. Dacă «vina crucificării» este și rămîne un simplu motiv al mitologiei creștine, în schimb înfruntarea celor doi, căpătînd un aer de stranie «parabolă», devine posibilă și reală. Nu semnificația religioasă a faptei, așa cum o motivează David, este cea care justifică finalul cutremurător al povestirii, ci sensul ascuns al răzbunării, împingînd pînă la paroxism reacțiile celor din jurul agonicului. Ca și Itic, din *La pragul minunii*, Philadelf recunoaște o singură religie : cea a iubirii, și refuză habotinicismul de orice natură. Mediul, pe care-l descrie Voiculescu în superbe tablouri lirice de amurg de vară bucureștean, este cel investigat în proza lui I. Peltz, Ury Benador, Ion Călugăru și, într-o oarecare măsură, în unele scrieri ale lui Gala Galaction sau Mihail Sadoveanu. Un mediu plin de pasiuni răscolitoare, de trăiri profunde în lumina unor rituri străvechi.

Arta lui Voiculescu este aici aceea de a produce pe nesimțite fluența fantastică a derulării faptelor, de a ne transpune din planul real în cel imaginar, cu o desăvîrșită și miraculoasă forță. Condus de ghicitoarea Estera (semnificația numelui nu poate scăpa) Philadelf pătrundea, asemeni eroului lui Mircea Eliade din *La țigănci*, într-un alt timp, în care întîlnește drama «talmudistului» David. Altfel spus, eroul iese, de fapt, din *timp* și reintră mai apoi sub stăpînirea acestuia printr-o «ruptură de nivel», prin consumarea unui fapt esențial, ca și în *Nopți la Serampore*, sau în *Secretul doctorului Honigberger*. Inițierea într-un «secret» constiuie de altfel și la Voiculescu pretextul dramei.

Povestirea *Perna de puf* a fost nu o dată comentată, prin lectura ei în manuscris. Dintre ultimele considerații critice amintim : studiul monografic *V. Voiculescu* de Ion Apetroaie (Ed. Minerva, 1975, p. 223—224) și eseul lui Mircea Braga *V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului* (Ed. Minerva, 1984, p. 124—130). Publicarea textului se impune, așadar, ca un deziderat firesc în procesul valorificării științifice a întregii moșteniri artistice a acestui scriitor important, mai ales în anul de față în care cultura noastră aniversează un secol de la nașterea lui.

Nicolae FLORESCU

El, talmudistul neîntrecut, kabalistul fără pereche, cunoscătorul din fir a păr a legii vechi și celei noi, teologul mistic, a cărui minte, de o ascuțime aproape neomenească, se ridicase pînă lîngă tronul Treimei, el care ar fi fost o lumină înaltă în Israel sau o strălucită față a ortodoxiei, se ascundea acum ca o sălbăticiune răufăcătoare într-un chiler întunecos al Surei, unde citea, medita, se frămînta într-o veșnică aiurare. Sunetele clopotelor îl chinuiau ca niște instrumente de tortură. Ele îi aminteau de spusele duhovnicului care-l creștinase că întreg Vechiul Testament fusese un mare clopot de aur, dar un clopot mut. Christos este inima lui, limba dumnezeiască venită să-l împlinească, să-i dea glasul auzit peste toată lumea veacurilor.**

Și el era acum un asemenea clopot. Smulsese pe Isus din miezul său și, pustiu, amuțise lăuntric. Scotea numai vaere la toate loviturile din afară. Dar dîrz și mîndru se îndărătnicea în suferință *, și nu vrea să se mai întoarcă. Rareori se strecura afară, pe ulițe, și numai noaptea, ca să nu-l cunoască nimeni.** <Atunci, uneori se pomenea dînd fără să vrea ocol vreunei biserici. Mînios, îi întorcea repede spatele și alerga să se închidă în casă>.

Apostatul rămăsese totuși omul blînd și cucernic. Convorbirile și disputele cu Philadelf îl înzdrăveneau, îl aduceau din nou pe lume, îi puneau la loc rațiunea în țîțîni. De la el numai, scriitorul culesese un caiet de însemnări pentru «o viață de sfînt blestemat» ce-și propunea să scrie, și despre care vorbise lui David și-i luase învoirea.

[Va urma]

La prima lectură

Ne găsim în fața unei proze inedite a lui V. Voiculescu ce prezintă remarcabile calități literare, tocmai în sensul celor pe care le cunoaștem dinainte despre acest scriitor, căutător al originilor și al miturilor. Sînt explorate și exploatate pe plan artistic și aici practici străvechi, dimensiuni ale unui presupus mit, pe care povestitorul pare că îl sesizează «acționînd» într-o mentalitate arhaică, bizar conservată în mijlocul realităților cotidiene.

Totul este straniu. Sîntem la frontiera dintre fantastic și real, convertirea convenției livrești în parabolă epică determinînd un fermecător decalaj între plinătatea datelor concrete, a pitorescului bogat de care uzează Voiculescu în această *poemă*, cu evocarea magistrală a unei părți din Bucureștii tradiționali, și expresia cu totul aspră și tragică a unor rituri de o brutalitate înspăimîntătoare ce se infiltrează în substanța concretului. Rămîne însă un *echivoc* — am putea spune — între substratul real al acelei *practici* legată de agonia umană și pura fantezie care o alcătuiește.

Perna de puf este o minunată operă literară pe care o apreciem tocmai sub acest aspect al *echivocului* între straniu și obișnuit, chiar banal, chiar meschin. Sîntem introduși în mediul unei vechi populații a Bucureștiului, într-un univers închis în care se întîmplă lucruri ciudate și totuși atrăgătoare prin caracterul lor neliniștitor și bizar. V. Voiculescu a știut perfect să sugereze într-o ideală sinteză artistică nuanțele subtile ale unei intrigi livrești, să creeze încă una dintre capodoperele legate de București, așa cum sînt atîtea, începînd cu *Ciocoii vechi și noi*, pînă la Mateiu I. Caragiale și Mircea Eliade cu a sa *La Țigănci*, să o agrementeze cu acel straniu, care îi este propriu acestui oraș, nu numai în sensul în care îl simțim aici, declanșat prin descrierea unor imaginare rituri, ci și în diferite alte expresii misterioase ale sale, pe care nu le aflăm în altă parte, în alte orașe ale noastre. Iașul, bunăoară, este *«dulce tîrg»*, are alte caractere, ținînd de un fel de epicureism sentimental. Pe cînd Bucureștiul este ciudat, poartă ceva în ascunzișurile lui, în tenebrele lui, în farmecul lui vechi. Aceasta e, în fond, atracția care a și dat atîtea capodopere situate în spațiul și în spiritul străzilor bucureștene.

Perna de puf, cum spuneam, poate fi încadrată fără dubiu între ele, pătrunsă de aerul ciudat, de sensul ascuns al acestui oraș.

Aș mai remarca, în încheierea scurtelor notații de față, un lucru : mi se pare semnificativ de asemenea numele personajului principal al povestirii lui Voiculescu : *Philadelf*, adică *«iubitor de frate»*, ceea ce îndrituiește întregul caracter umanist și umanitar al *Pernei de puf*.

24.VII.1984 Edgar PAPU

** Într-un alt *mss*, adăugat de scriitor : *«așteptînd la moară»*.
*** Într-un alt *mss*, fraza continuă cu : *«împotrivindu-se cu încrîncenare sie însuși»*.

IPOTEZE

VORNICUL MOȚOC LA CURTEA UNUI ÎMPĂRAT ROMAN

N-am găsit niciodată în mine destule resurse pentru a mă consacra unor cercetări de pură erudiție sau, cu un cuvînt drag istoricilor literari, unor «contribuții» de specialitate. Mi-au atras totuși atenția și m-au preocupat în răstimpuri unele posibile izvoare sau, mai în general, relații care s-ar putea stabili între opere diferite. Nici chiar în cercetarea acestora n-am dovedit o aplicație propriu vorbind științifică, deoarece am preferat instructiv comparațiilor riguroase, bazate pe fapte, afinitățile sau legăturile întîmplătoare. E și cazul problemei din eseul de față, pe care mi-a sugerat-o o relectură a celebrei *Istorii a declinului și prăbușirii imperiului roman* scrisă de Edward Gibbon la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Trebuie să recunosc, deci, că hazardul a jucat în această împrejurare un rol mult mai mare decît urmărirea deliberată și metodică a unei piste.

Am recitit, mînat pe jumătate de interes (voiam să înțeleg mai bine cum de a putut greși Marcus Aurelius, împăratul atît de înțelept, atunci cînd și-a ales succesorul) și pe jumătate de plăcerea răsfoirii unui mare scriitor, capitolul în care Gibbon povestește sîngeroasa domnie a lui Commodus. Se știe că desfrînatul și crudul urmaș la tron al stoicului filosof și-a atras ura senatorilor, pe care i-a omorît fără judecată, și s-a înconjurat de oameni josnici și lingușitori, gata a se face oricînd utili, cum spune istoricul englez, *«patimilor stăpînului lor»*. De cîte ori mînia romanilor ajungea la culme, Commodus își sacrifica favoriții ca s-o potolească. Așa a procedat, mai întîi, cu Perennis, ministru al treburilor publice, și apoi cu Cleandru, urmașul acestuia în importanta funcție. Amîndoi miniștrii erau niște indivizi lacomi și lipsiți de scrupule. Primul a fost înlăturat de tînărul împărat, cînd o delegație a legiunilor din Britannia i-a prezentat jalbele ei împotriva ministrului corupt. Al doilea a căzut datorită unei revolte populare. *«Ciuma și foametea umplură cupa nenorocilor Romei* —, scrie cu mîhnire Gibbon. *Prima putea fi imputată doar justei indignări a zeilor; dar foametea fu privită ca urmare directă a unui monopol al grîului, susținut de puterea și averea ministrului. După ce multă vreme nu-și găsise expresie decît în șoapte, nemulțumirea populară izbucni în adunarea circului»*. (trad. Dan Hurmuzescu). Mulțimea indignată de atîtea spolieri și abuzuri înfrînge rezistența cavaleriei pretoriene trimisă de Cleandru ca să stingă revolta, și se oprește la porțile palatului, în timp ce înăuntru împăratul își vedea, în necunoștință de cauză, de dezlănțuirile lui obișnuite. Commodus fu abia într-un tîrziu înștiințat de ce se petrece, căci aducătorii de vești rele își riscau pielea tulburîndu-l, și, trezit din visul său, *«ordonă să fie aruncat mulțimii capul lui Cleandru»*.

Pe marginea paginii din *Istorie* scrisesem, în dreptul acestui pasaj, la o lectură anterioară un nume: Moțoc. Nuvela lui Costache Negruzzi mi-a venit din nou în minte. Sigur că gestul lui Commodus nu e absolut singular în istoria romanilor și nici în istorie în general, dar, reluînd capitolul despre sangvinarul împărat, mi-au sărit în ochi și alte amănunte, cum ar fi persecutarea plină de cruzime a bogaților senatori și, la urmă, moartea lui Commodus. Sfîrșitul acestuia seamănă și el destul de bine cu al lui Lăpușneanul. Speriați de vărsările de sînge ale împăratului, înșiși apropiații săi (te-

mîndu-se că le vine rîndul la tortură și la ucidere) o împing pe Marcia, favorita lui Commodus, să-l otrăvească.

M-am întrebat, firește, dacă Negruzzi citise pe Gibbon sau, măcar, vreuna din sursele folosite de acesta în relatarea lui. Am constatat, consultînd principalele comentarii, că nimeni nu a luat în considerare posibilitatea unei lecturi directe — numele istoricului englez nefiind niciodată menționat — și nici a unei surse comune, cum ar fi istoricii latini și greci de care Gibbon se folosise. Desigur, Negruzzi se bazează pe *cronica* lui Ureche (și pe aceea a lui Nicolae Costin, pe care o atribuie greșit lui Miron), unde există nu doar o aspră judecare a blestemăților lui Vodă, mîncătorul de boieri, dar și supoziția otrăvirii lui de către doamna Roxanda împreună cu episcopii și boierii din anturajul imediat (*«Zic unii că și moartea lui Alexandru Vodă au fost cu înșălăciune»* și așa mai departe). Nu există însă în *cronică* nici o referire la sacrificarea lui Moțoc, care a murit (aflăm din istorie) decapitat în Polonia, în cu totul alte împrejurări, chiar în anul celei de-a doua urcări pe tron a lui Lăpușneanu. De unde să se fi inspirat Negruzzi în cunoscutul episod al nuvelei sale? Nu pun la îndoială capacitatea scriitorului de a inventa el însuși asemenea scene. *Alexandru Lăpușneanul* e o narațiune plină de momente dramatice și tragice ce nu se găsesc în izvoare. Dar nu exclud unele sugestii. În notele lui Liviu Leonte la ediția critică de *Opere* (Minerva, 1974) este citată părerea lui C. G. Ionescu, dintr-un articol relativ recent, cum că ideea îi putea veni prozatorului din cronica lui Miron Costin și anume din povestirea uciderii de către «prostime» a logofătului Batiștè Veveli. În *Capulu alu treisprezece* al cronicii se spune că o mulțime revendicativă de țărani a întîmpinat pe Alexandru Iliaș în șesul Bahuiului, lîngă mănăstirea Balica: *«Și acolo au strigatu pre Batiște, să le dea, carele era tot aproape de Alexandru Vodă, vădzîndu strigarea pre sine. Ce, nu sta domniia de grijea lui, ce de grijea sa și numai ce i-au dzis să să depărtédză de la dînsul. Și aștea l-au apucat și l-au dat pre mîna țăranilor. Nespusă vrăjmășiia a prostimei!»* Alte posibile surse de inspirație au propus Ramiro Ortiz (pentru piramida de capete din sala ospățului), Olga Tudorică (pentru leșinul doamnei la văzul acesteia), E. Lovinescu (asemuind moartea domnului moldovean cu aceea a lui Ivan cel Groaznic), Charles Drouhet (indicînd pentru năvala mulțimii o asemănare cu *Marie Tudor* de Hugo). Toate mai mult sau mai puțin demne de luat în seamă. În materie de imaginație literară, nu știm niciodată destul ca să afirmăm categoric că scriitorul a inventat pe de-a-ntregul sau că a refolosit motive existente.

Întorcîndu-mă la Gibbon, nu este cu totul exclus, deși documentele lipsesc, ca el să fi ajuns pe o cale sau pe alta la cunoștința lui Negruzzi. De exemplu, prin izvoarele lui. Învățînd greaca din copilărie, înaintea românei, viitorul nuvelist putea în principiu să fi căzut peste unul din acei autori de la care istoricul englez și-a cules informația. Pentru domnia lui Commodus, aceasta provine din trei surse principale: *istoria romană* a lui Cassius Dio, *Historia Augusta* (unde capitolul despre Commodus e scris de Aelius Lampridius) și *Istoria* lui Herodian, un istoric din secolul III, care s-a ocupat de perioada cuprinsă între anii 180 și 238. Mi-a atras luarea aminte aceasta din urmă, nu doar fiind singurul care a scris în grecește, dar și fiindcă mi se păruse a fi întîlnit numele într-un text al lui Negruzzi. L-am redescoperit, lesne, în *Cum am învățat românește*. Amintindu-și de umilința pe care a trăit-o, cînd dascălul român i-a pus în mîini un abecedar (*«cu slove d-un palmac de mari»*), lui, care la 13 ani citise atîtea mari opere grecești și franțuzești autorul exclamă oțărît: *«Ce batjocură! să mă puie pe mine care nu mai eram un copil, aveam treisprezece ani să învăț a b c! pre mine, care înțelegeam pe Erodian din scoarță în scoarță!»*

Dificultatea (căci este una!) constă în faptul că acest Erodian nu pare să fie istoricul din epoca lui Gordian III, autorul *Istoriei lui Herodot după domnia lui Marcus*, ci gramaticul cu același nume, din a doua parte a secolului anterior. Cel puțin aceasta este convingerea lui E. Lovinescu, singurul, după puțina mea știință, care l-a identificat, fiind urmat apoi tacit de alți specialiști. În *Costache Negruzzi, viața și opera lui* (Editura Minerva, 1913), Lovinescu indică în Erodian cel știut de copilul precoce *«din scoarță în scoarță»* pe *«autorul unei prozodii homerice»* (ediția a III-a, p. 15). Prozodia homerică trebuie să fie cartea principală a gramaticului, intitulată *Katholike prosodia* (cum ne informează *Micul dicționar de scriitori*

greci și latini de la Editura științifică și enciclopedică, 1978). Acest Herodian a fost și un dialectolog reputat. N-am întîlnit în bibliografie nici o altă referință. În *Istoria* sa, G. Călinescu se mărginește să reproducă pasajul negruzzian iar în indici să citeze un Erodian (în forma coruptă din textul scriitorului).

Identificarea lui E. Lovinescu n-a comportat obiecții, mai ales că, în contextul respectiv din *Cum am învățat românește*, pare foarte firesc să fie vorba de opera unui gramatic. N-am prentenția să conving că Negruzzi l-a citit pe celălalt Herodian, totuși unele argumente îmi vin în minte. Opera gramaticului, în primul rînd, ni s-a păstrat în fragmente și îmi sună oarecum ciudată, în aceste condiții, afirmația prozatorului că a înțeles-o *«din scoarță în scoarță»*. De obicei expresia se referă la opere integrale. În al doilea rînd, lecturile copilului de 13 ani, și apoi ale adultului, nu ne arată vreo preferință specială pentru studii de gramatică, deși Negruzzi s-a preocupat de problemele limbii. Nici un titlu din acele «disertații» asupra limbii — pomenite într-o scrisoare — nu ne-a parvenit. Biblioteca scriitorului e mută la acest capitol. În schimb, cărțile de istorie și cronicile au constituit necontenit pentru el o lectură de căpătîi. Aici titlurile sînt foarte numeroase. De ce ar fi citit, așadar, Negruzzi lucrările aride ale gramaticului Herodian (și încă la o vîrstă atît de fragedă !) și nu pe cea a istoricului cu același nume, destul de captivantă și de «literară», sacrificînd retoricii precizia cronologiei și a verificării faptelor ? Presupunînd că l-a citit pe ultimul, a putut păstra într-un colț al memoriei tocmai scena sacrificării lui Cleandru de către Commodus, pe care o va povesti și Gibbon în *Istoria* sa. Să adaug, în fine, și că Alexandru Lăpușneanu este una din figurile cele mai «cezarice» din istoria noastră : de la replica dată solilor care-i aduceau refuzul boierilor de a-l accepta (luată aproape cuvînt cu cuvînt de Negruzzi din Ureche : *«De nu mă vor, eu îi voiu pre ei și de nu mă iubescu, eu îi iubescu pre dînșii și tot voiu mérge, ori cu voie, ori fără voie»*) la masacrul din curtea domnească (mutat de nuvelist în sala ospețelor). Cezarismul prototipului real (să fi avut oare Lăpușneanul însuși în fața ochilor drept model comportamentul cezarilor romani ? — iată o altă întrebare) s-ar putea să fi fost declanșatorul obscur al imaginației literare a lui Negruzzi, aruncînd o punte invizibilă spre lectura adolescenței sale.

Astfel de ipoteze n-au o valoare deosebită în ochii istoricilor literari. Sînt conștient de dificultatea de a face ca o simplă bănuială să fie considerată ca o dovadă științifică. Dar ca joc al minții ea poate fi primită mai ușor. S-o luăm ca atare.

Nicolae MANOLESCU

O «ANECDOTĂ» NECUNOSCUTĂ A LUI CREANGĂ ?*

«nu aparține lui Ion Creangă»

La 18 decembrie 1964 am publicat în Contemporanul *articolul despre Ion Creangă* Anecdotistul *în care vorbeam de nuvela* Moș Nichifor Coțcariul *și, pentru prima dată pe larg, despre cele două anecdote lăsate de Creangă în manuscris :* Povestea lui Ionică cel prost (poreclit și Irimiea) *și* Povestea poveștilor. *Pentru ultima indicam un prototip italian din cinquecento,* Novella dell'angelo Gabriello, *apărută la Peluzio în 1514, împreună cu alte două scrieri :* Il libro del Perché. La pastorella del cavalier Marino. *Cartea a fost reimprimată la Paris în 1757 și imitată în versuri, sub titlul* Parapilla, *de Charles Borde (1711—1781), membru al Academiei din Lyon. În* Parapilla, *un nobil scăpătat, Rodric, obține, prin blagoslovirea îngerului Gabriel, recolta țăranului lui Creangă din* Povestea poveștilor. *Doamna Capponi, văduvă, cumpără un exemplar, acesta ajunge prin sora ei, stareță la o*

* Continuăm aici dezbaterea începută în numărul trecut al revistei de față în jurul unui «enigmatic» manuscris literar, *Mare lucru este blagoslovenia Domnului,* presupus a aparține lui Ion Creangă (Vezi : nr. 1/1984, pp. 89—93).

mănăstire de maici, trece, după alte peripeții, în posesia Lucreției Borgia și ține locul Papei Alexandru al IV-lea, tatăl ei. Papa excomunică unealta, aceasta e readusă în cer de îngerul Gabriel.

În articolul meu nu am oferit un izvor, am indicat doar un analogon, probabil la origine folcloric. Așa îl consideră și Ovidiu Bîrlea, preluîndu-l în lucrarea sa Poveștile lui Creangă *din 1967.*

Se știe că cele două anecdote au fost publicate întîia oară într-un tiraj aparte al ediției de Opere *de Ion Creangă întocmită de G. T. Kirileanu în 1939, cu un an după monografia lui G. Călinescu* Viața lui Ion Creangă. *Nici în 1938, nici în a doua ediție a cărții sale* (Ion Creangă. Viața și Opera, *1964) G. Călinescu nu vorbește de aceste anecdote decît din auzite, necunoscînd conținutul lor. A comentat cu surpriză articolul meu din* Contemporanul *într-o «cronică a optimistului» intitulată* O simplă discuție literară *(25 decembrie 1964). A pus totuși cercetători de la Institut să-i caute manuscrisele. I s-a comunicat dosarul Ion Creangă nr. 2 de la Arhivele Statului în care se află o notă privitoare la* Povestea poveștilor *(fotocopie) și anecdota* Mare lucru blagoslovenia Domnului *pe care o comentează pe scurt în «Cronica optimistului» din* Contemporanul *(15 ianuarie 1965).*

După părerea mea, anecdota Mare lucru este blagoslovenia Domnului *nu aparține lui Ion Creangă. Scrisul nu e al lui, iar limba conține, cum s-a mai arătat, muntenisme, printre care cuvîntul* nagodă, *frecvent la Petre Ispirescu :* «fel de fel de flori, de păsări și cîte nagode toate» *(aici cu sensul de* minunății, arătări). *Poate că fiind la București în 1881, Creangă a povestit cuiva a sa* Poveste a poveștilor *iar interlocutorul i-a relatat în scris, atunci sau mai tîrziu, varianta sa, inferioară și redusă numai la ideea exprimată în titlu. Însă hazul cel mare la Creangă e în partea a doua a anecdotei, unde se relatează pățania popii care era curios să știe ce se află în cutia cucoanei de la oraș.*

Al. PIRU

26.VI.1984

«...scrisul este al lui Ion Creangă»

La Cabinetul de manuscrise al Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România se păstrează cu pioșenie un număr important de file aparținînd marelui clasic al literaturii române, Ion Creangă: ms. 1459 *(Harap-Alb),* ms. 2086 *(Povestea poveștilor)* ms. 4074 *(Amintiri din copilărie, Capra cu trei iezi, Prostia omenească, Ivan Turbincă,* versuri, un fragment de comedie, scrisori și acte), ms. 6104 *(Făt Frumos, fiul iepei).*

Sîntem, deci, îndreptățiți să spunem că ne socotim familiarizați cu scrisul humuleșteanului.

În numărul 1/1984 al *Revistei de istorie și teorie literară,* Stancu Ilin a propus spre dezbatere publică un text intitulat *Mare lucru este blagoslovenia Domnului,* al cărui manuscris se află în colecțiile Arhivelor Statului din București.

Din punctul de vedere al conservatorului, scrisul este al lui Ion Creangă. Sigur că academicianul Iorgu Iordan are dreptate cînd afirmă că, în povestirea în discuție, scrisul pare mai îngrijit, dar caracterul literelor (ascuțite, puțin înclinate spre dreapta) se păstrează la fel, de pildă, ca în manuscrisele poveștilor *Capra cu trei iezi, Povestea lui Harap-Alb.* Vreau să atrag atenția asupra datării, în care nu numai forma „Iuniu", dar și modul de a scrie cifrele 1 și 8 sînt identice cu cele existente în scrisorile lui Creangă din mss. 4074.

Anecdota *Mare lucru este blagoslovenia Domnului* se încadrează, desigur, în sfera tematică a poveștilor «corosive». Textul publicat acum nu este însă desăvîrșit de autor. De altfel el este și fragmentar. S-ar putea foarte bine să fie și o anecdotă populară notată de Creangă. Dar aceasta este o problemă a folcloriștilor.

Oricum, importantă este discuția în sine în jurul unor pagini din secolul trecut, pînă de curînd inedite, care au o afinitate cu opera unui mare clasic al literaturii române.

Gabriel STREMPEL

DIN NOU DEPRE «HERODOT-UL DE LA COȘULA»

1. *În 1976, N. A. Ursu a încercat, în revista* Cronica[1], *să demonstreze că Dosoftei, autorul binecunoscutei* Psaltiri în versuri *și al* Vieții și petrecerii sfinților, *este și traducătorul* Istoriilor *lui Herodot în versiunea de la Coșula. Argumentația lui N. A. Ursu, completată, puțin după aceea, cu cîteva elemente noi, în revista* Limba română[2], *se reduce la un număr de concordanțe lingvistice și la o așa-zisă concordanță stilistică. Ponderea argumentației o reprezintă faptele de limbă, mai mult sau mai puțin comune în opera lui Dosoftei și în* Istorii : *8 unități lexicale* (arină, haslă «*parolă*», ia-mblă «*hai(de)*», lance, pîclă «*mlaștină, mocirlă*», puț, rodini «*zi de naștere*» *etc., vb.* tîrpi «*a suferi*»), *4 particularități fonetice (3 cu caracter de lege :* ea>a, *în* ivală, margă, pribag *etc.,* ; -o-'>u, *în* amurțit, preuteasă, purcari *etc.* ; șč «*șt*», *în* cașci, să pișce *etc.* ; *și 1 caz particular:* de daori «*de două ori*»), *1 particularitate morfonetică (plurale de tipul corabii, pasări, sabii, cu a menținut), 1 particularitate morfosintactică (pronumele enclitic în dativ, de tipul :* acasă-și, țară-ți, *etc.) și 2 sufixe* (-ință, *în* fericință, hălăduință *etc.* ; -cioară, *în* căscioară, uscioară *etc.). Singurul argument «stilistic» de care se folosește N. A. Ursu în demonstrația sa îl constituie «frecvența deosebit de mare a dislocărilor»*[3].

Subsumat principiului concordanțelor lingvistice este, în expunerea lui N. A. Ursu, principiul primei atestări a unor fapte de limbă în opera scriitorului căruia i se atribuie paternitatea.

Demonstrația lui N. A. Ursu cu privire la paternitatea lui Dosoftei asupra Istoriilor *lui Herodot a fost acceptată fără rezerve și dezvoltată, în 1978, de D. Mihăescu*[4].

În altă parte, am încercat să arătăm că metoda concordanțelor lingvistice în stabilirea paternității unei opere este eficientă numai atunci cînd e completată cu studiul noncoordanțelor lingvistice. Or, nonconcordanțele lingvistice dintre operele în limba română ale lui Dosoftei și versiunea de la Coșula a Istoriilor *lui Herodot nu servesc cîtuși de puțin teza lui N. A. Ursu. Traducătorul versiunii citate a* Istoriilor *este altă persoană decît mitropolitul Dosoftei al Moldovei*[5].

De asemenea, principiul primei atestări a unor cuvinte, folosit în determinarea paternității unui text, este un principiu iluzoriu. Nici acesta nu confirmă teza lui N. A. Ursu[6].

Întreaga demonstrație a lui N. A. Ursu conține și o a treia eroare fundamentală, de ordin metodologic : ea pierde din vedere datele pe care le oferă analiza amănunțită a versiunii de la Coșula a Istoriilor[7], *pierde din vedere progresele realizate în ultimele decenii în istoria culturii românești și tinde să fetișizeze rolul pe care l-a avut Dosoftei în istoria literaturii române și în istoria limbii române literare.*

2. *În cele ce urmează ne propunem să analizăm mai îndeaproape concordanța stilistică pe care o vizează N. A. Ursu în expunerea sa : așa-zisul procedeu al dislocărilor stilistice.*

Într-adevăr, versiunea de la Coșula a Istoriilor *lui Herodot conține un număr mare de dislocări. Dar ceea ce nu s-a relevat este faptul că există aici două tipuri de dislocări.*

Primul, folosit cu «intenții artistice» sau, mai bine zis, ca expresie a unui manierism curent în epocă, se întîlnește la cărturarii de formație clasică sau elini-

---

[1] N. A. Ursu, *Dosoftei necunoscut*, în *Cronica*, XI, 1976, nr. 6, 6 februarie, p. 4—6.

[2] N. A. Ursu, *Alte traduceri necunoscute din tinerețea lui Dosoftei*, în *Limba română*, XXVII, 1978, nr. 5, p. 495—507.

[3] N. A. Ursu, *Dosoftei necunoscut*, rev. cit., p. 4.

[4] D. Mihăescu, *Une version roumaine d'Hérodote au XVII-e siècle*, în *Revue des études sud-est européennes*, t. XVI, 1978, nr. 3, p. 529—551 ; nr. 4, p. 745—770.

[5] Vezi art. nostru *Concordanțele lingvistice sau capcanele stabilirii paternității unui text. Probleme de metodă*, în *Limba română*, XXXIII, 1984, nr. 1 (sub tipar).

[6] Vezi art. nostru *Prima atestare lexicală și paternitatea unui text*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXXIV, 1983, nr. 5, p. 442—445.

[7] Vezi o bună analiză globală la Al. Cizek, *Considerații asupra primei traduceri a Istoriilor lui Herodot — versiunea anonimă de la mănăstirea Coșula*, în *Revista de istorie și teorie literară*, t. 25, 1976, nr. 1, p. 37—44.

zantă : Gr. Ureche[8]*, apoi M. Costin*[9]*, Dosoftei*[10]*, stolnicul Const. Cantacuzino*[11]*, Dim. Cantemir*[12] *și alții*[13]*. Atîta vreme cît acest tip de dislocări începuse să circule încă prin intermediul cronicii lui Gr. Ureche, pentru ca, apoi, în jumătatea a doua a sec. al XVII-lea și în sec. al XVIII-lea, să se răspîndească tot mai mult, și atîta vreme cît versiunea de la Coșula a* Istoriilor *este o traducere directă din greaca veche (dialectul ionic din sec. V i.e.n.), nu vedem de ce, sub acest aspect, trebuie stabilită numaidecît o relație directă între traducătorul* Istoriilor *lui Herodot (în versiunea citată) și Dosoftei. De ce chiar Dosoftei, și nu Miron Costin, stolnicul Cantacuzino sau un alt cărturar sau, poate, chiar Herodot ?*

Pentru a ilustra primul tip de dislocări și pentru a vedea apoi prin ce se distinge cel de-al doilea tip de dislocări, reluăm exemplele citate de N. A. Ursu[14]*, pe care, după ce le-am verificat în ms. rom. 3499 de la B.A.R.S.R., le comparăm cu textul grecesc după care s-a tradus :*

1. τελευτὴ τοῦ βίου ἀρίστη ἐπεγένετο (I 31)	*foarte moarte* cu cinste *muriră (ms. cit., f. 7 r)*
2. ἀπότομός τε γάρ ἐστι ταύτῃ ἡ ἀκρόπολις καὶ ἄμαχος (I 84)	*era locul* foarte *o stîncă* tare *și* rîpoasă *(f. 18 r)*
3. ἵνα εἰδέω ὅτι* κοτὲ καὶ λέξει [*ὅτι: var, τί] (II 114)	*să văzu ce* va *și el* zice *(f. 68 r)*
4. _____ (IX 31)	*băusă de la laconi* păhară *de bătăi* multe *(f. 266 v)*
5. τῶνδε εἵνεκα ἐγὼ ὑμέας συνήγαγον (IX 82)	*pentru aceea* v-am *eu* adunat *aicea (f. 275 v)*

Ținînd seama de faptul că secvența nr. 4 reprezintă un adaos al traducătorului, nu fără surprindere constatăm că dislocările din toate celelalte secvențe (1, 2, 3, 5) nu au corespondent în textul grecesc, deci nu transpun tipare sintactice ale originalului. E adevărat că secvența grecească nr. 2 conține o dislocare, dar pentru a l t e elemente : sînt dislocate atributele ἀπότομος *«abrupt» și* (καὶ) ἄμαχος *«(și) de necucerit» E interesant că, aici, traducătorul nu calchiază dislocarea din original (atributele citate sînt enunțate în ordine inversă, dar alături :* tare *și* rîpoasă*). Menționăm, totodată, că în primele două secvențe românești avem a face, se pare, cu o construcție gramaticalizată : «*foarte + *subst. + *adj. sau loc. adj.», în care* foarte *determină adjectivul, respectiv locuțiunea adjectivală, și exprimă superlativul absolut al acestora*[15]*. În orice caz, în versiunea de la Coșula, construcția respectivă este frecventă. Cu această rezervă, prin urmare, toate celelalte secvențe românești sînt exemple de dislocări ce aparțin traducătorului. Nu este locul să intrăm aici în analiza tipurilor de dislocări speciale pe care le repre-*

---

[8] Traian S. Diaconescu, *Elemente sintactice latine în cronica lui Gr. Ureche*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, t. 20, 1969, p. 35—47.

[9] ILRL, I—2, p. 265, 267, 270.

[10] Încă C. Lacea relevase, la Dosoftei, asemenea dislocări (C. Lacea, *Untersuchung der Sprache „Viața și petrecerea svinților" des Metropoliten Dosoftei*, în *Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache — Rumänisches Seminar — zu Leipzig*, V, Leipzig, 1898, p. 95), fără să le poată explica : pentru dînsul sînt exemple ale unei anumite «libertăți» în exprimare («viel grössere Freiheit, als die moderne schriftrumänische Sprache», ib.). D. Pușchilă, referindu-se la cazurile similare din *Molitvenicul* (1681) lui Dosoftei, le consideră drept o reflectare a unor tipare grecești, prin intermediar slav. (D. Pușchilă, *Molitvenicul lui Dosoftei*, București, 1914, p. 112 ; vezi și p. 113). Vezi și Ioan Bălan, *Limba cărților bisericești*, Blaj, 1914, p. 154—158.

[11] Vezi ILRL I—2, p. 309, 330—331 ; Victor I. Iancu, *Construcții endocentrice și exocentrice în „Istoria"... stolnicului Const. Cantacuzino* în *Cercetări de lingvistică*, XVI, 1971, nr. 2, p. 349—353.

[12] Dragoș Moldovanu, *Oriental și clasic în stilistica frazei lui Cantemir*. în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, XIX, 1968, p. 29—59 ; idem, *Influențe ale manierismului greco-latin în sintaxa lui Dimitrie Cantemir : hiperbatul*, în *Studii de limbă literară și filologie*, [I,] 1969, p. 25—50 ; idem, *L'ésoterisme baroque dans la composition de l'„Histoire hiérogliphique"*, în *Dacoromania* (Freiburg i. Br.), II, 1974, p. 197—224 ; idem, *Sintaxa narativă a „Istoriei hieroglifice" :* structurile dislocate, în *Revista de istorie și teorie literară*, t. 25, 1976, nr. 1, p. 109—123 ; t. 26, 1977, nr. 1, p. 37—49.

[13] De ex., într-o versiune (cu particularități dialectale muntenești) a *Dioptrei* lui Filip Solitarul (Philippos Monotropos) aflată în ms. rom. 1435 de la B.A.R.S.R., ms. ce datează de pe la mijlocul sec. al XVIII-lea : *îngerii dupe hire mutăreți sînt* (f. 24 r) ; *și cu ca aceea de stele împletită cunună* (f. 87 r) ; *oglindiți-vă cu ochii cugetu[lui] la luminata lumin[ă] într-însul ce stă* (f. 101 r) ; *viscolile încetară a duhurilor viclene* (f. 114 v) etc.

[14] N. A. Ursu, *Dosoftei necunoscut*, loc. cit.

[15] Cf. DLR, s.v. *foarte*.

zintă secvențele citate[16] și nu e cazul să dăm și alte exemple de acest fel. Ceea ce au ele comun este faptul că reprezintă un procedeu stilistic de proveniență clasică, curent în Renaștere și în perioada postrenascentistă.

Alături de acest grup de dislocări, ce corespund unei maniere stilistice, versiunea de la Coșula a Istoriilor cuprinde un număr mare de dislocări neadecvate, pe care le-am putea denumi și anarhice, deoarece nu sînt expresia unei intenții stilistice, nu corespund unei «logici» a translației textului, ci unui anumit procedeu de lucru al traducătorului și unor peripeții ale tradiției manuscrise.

Pe baza a două citate relativ simple, vom încerca să explicăm «rațiunea» acestui al doilea tip de dislocări. Reproducem textul românesc după ms.:

1. Ταύτης δή τῆς γυναικός ἐὼν παῖς καὶ Κύρου Καμβύσης (II 1)

Aceștiia mueri și *fiind Camvis fecior lui Chiros (ms. cit., f. 50 v)*

2. Ἐν τούτῳ σφέας τῷ χώρῳ ἀλεξομένους μαχαίρησι, τοῖσι αὐτῶν ἐτύγχανον ἔτι περιεοῦσαι, καὶ χηρσὶ καὶ στόμασι κατέχωσαν οἱ βάρβαροι βάλλοντες, οἱ μὲν ἐξ ἐναντίης ἐπισπόμενοι καὶ τὸ ἔρυμα τοῦ τείχεος σιγχώσαντες, οἱ δὲ περιελθόντες πάνηοθεν πορισταδόν (VII 225)

apărîndu-să grecii cu sabiile ce le-au fost rămasă, varvarii, *și cu gura și cu mînule, i-au fost înpresurat (ms. cit., f. 236 r)*

Într-o traducere liberă, primul citat se tălmăcește astfel: «Cambyses, fiu al acestei femei și al lui Cyrus...». Conjuncția și din versiunea de la Coșula este evident dislocată. Locul normal al conjuncției este între fecior și lui, unde, în ediția pe care o pregătim, am și integrat-o, specificînd intervenția în aparatul critic. Noi am reconstituit, deci, textul, astfel: «*Aceștiia mueri fiind Camvis fecior* și *lui Chiros...*»

Cum se explică însă plasarea într-un loc nepotrivit[17] a conjuncției și?

După părerea noastră, într-un singur fel: în autograful traducătorului, cuvîntul respectiv a fost scris sau marginal, sau interlinear, iar primul copist, nefiind pe deplin atent la logica textului, a apreciat că locul potrivit ar fi după termenul mueri.

În citatul din VII 225, în contextul general al traducerii rezumative a textului herodoteic, deși se respectă ideea («barbarii» i-au împresurat pe greci), ar reieși că i-au împresurat «și cu gura și cu mînule». În realitate, originalul grecesc ne arată că secvența «și cu gura și cu mînule» este subordonată gerunziului apărîndu-se. Deci: grecii se apărau cu săbiile, cu gura și cu mîinile! Dislocarea subiectului varvarii nu are nici o motivare stilistică. E vorba tot de un cuvînt scris de traducător marginal sau interlinear, cuvînt pe care primul copist l-a introdus în frază într-un loc nepotrivit. Reconstituim fraza astfel: «apărîndu-să grecii cu sabiile ce le-au fost rămasă, și cu gura și cu mînule, varvarii i-au fost înpresurat»[18].

După opinia noastră, prin urmare, dislocările de acest fel, care sînt destul de numeroase, unele chiar foarte complexe, nu aparțin traducătorului, ci se datoresc primului copist al autografului traducătorului.

Pentru noi este cît se poate de evident că traducătorul ne-a lăsat însăși ciorna traducerii, care conținea completări marginale și interlineare, reveniri, retușuri etc. Traducătorul n-a mai apucat să-și transcrie textul sau să-l dea la copiat pe curat și să-l revadă.

E locul să precizăm aici că, indiferent dacă e vorba de o dislocare «simplă» sau complexă, secvențele respective conțin, adesea, și erori de lecțiune (transmise prin tradiția manuscrisă), corupțele, omisiuni, substituiri lexicale, repetiții, inversiuni sintactice de proporții reduse sau încercări de cuplare sintactică cu contextul în care au fost plasate.

Iată acum un exemplu de dislocare complexă: «tu să-mi dai pre Schilis, și eu încă îți voi da pe fratile tău, ci iaste la mine» (*ms. cit., f. 130 v; IV 80*).

---

[16] Vezi, în special, Dragoș Moldovanu, *Influențe ale manierismului greco-latin*, citat mai sus (la nota 12).

[17] N. Iorga, în ed. sa (*1945. Herodot*, Vălenii de Munte, 1909, p. 91), derutat de această conjuncție, fără să bănuiască posibilitatea existenței unei dislocări, dezmembrează secvența în două fraze: atașează frazei precedente construcția *acestei mueri*, iar după punct, începe noua frază cu *Și fiind...* («...ca să facă mare jăli aceștiia mueri. Și, fiind Camvis ficior lui Chiros, pre ioni și pre eoli...»), înlocuind confuzia din manuscris cu o altă confuzie.

[18] Cf. ed. Iorga, p. 424 (nu se intervine în textul din ms.).

Cu emendarea noastră, fraza ar trebui să aibă următoarea înfăţişare : «tu să-mi dai pe fratile mieu, *şi eu încă îţi voi da pre* Schilis, *ci iaste la mine». Alte exemple : I 125, II 30, 55. IV 20, 88, 196, V 53, IX 67.*

Marea majoritate a dislocărilor neadecvate sau anarhice sînt alcătuite de la un cuvînt pînă la o suită de cuvinte relativ redusă. Există însă şi cîteva cazuri de texte mai ample dislocate, dintre care unele (IV 20, IX 67) sînt, în plus, şi complexe. Reproducem un singur exemplu : «Iar Leonidis şi cu ai lui, şi focheii, şi locrii, zicea acolo să aştepte, să trimiţă la agiutori, să le vie mai tare, iar ceialanţi zicea să meargă la bogazu, să-l aştepte acolo» *(ms. cit., f. 232 v ; VII 207). În realitate, textul cursiv îşi are locul normal înainte de secvenţa «iar Leonidis». Alte exemple : VII 223, IX 102.*

Din totalul dislocărilor neadecvate, marea majoritate sînt plasate, în general, nu departe de locul lor de origine. Doar în 6 cazuri avem a face cu dislocări la distanţe apreciabile, totuşi în aceeaşi zonă de text. Dintre acestea, 3 sînt, în acelaşi timp, alcătuite din secvenţe mai ample (VII 207, 223, IX 102), iar două sînt şi dislocări complexe (IV 20, IX 67). Pe lîngă citatul din VII 207, pe care l-am dat mai sus, transcriem după manuscris un exemplu din ultima subgrupă : «Iar ceialanţi fugiră cu totul, pînă a nu să lovi cu nepriiatenii, pentru că văzură pre perşi **ŞI** *nici să mai loviră cu niminea, [nici] arătară cevaşi,* ce numai fugiră. *Şi arătat lucru iaste cum toată puterea varvarilor perşi era, pentru că, văzînd numai pre perşi înfrînţi, toţi să înfrînsără» (f. 272 r — v ; IX 67—68). Conjuncţia* **ŞI** *(culeasă cu aldine) este un element prin care copistul a vrut să cupleze sintactic prima secvenţă dislocată cu textul ce urmează, pentru a da un «sens» contextului. Locul normal al celor două secvenţe dislocate este chiar la sfîrşitul citatului nostru : «Iar* ceialalţi, *nici să mai loviră cu niminea, [nici] arătară cevaşi. Şi arătat lucru iaste cum toată puterea varvarilor perşii era, pentru că, văzînd numai pre perşi înfrînţi, toţi să înfrînsără. [Aceştiia]* fugiră cu totul, pînă a nu să lovi cu nepriiatenii, pentru că văzură pre perşi, ce numai fugiră». *Termenii în paranteze dreptunghiulare sînt reconstituiri ale noastre pentru cuvinte omise în tradiţia manuscrisă.*

Este uimitor cum prezenţa unui număr atît de mare de zone obscure în versiunea de la Coşula a Istoriilor *lui Herodot, pe care orice ediţie a textului este datoare să le semnaleze şi să le clarifice — dacă e posibil, nu a deranjat decît rareori pe primul editor al traducerii, care încercase şi o sumară comparare cu versiunea grecească. Astfel, atunci cînd observă asemenea pasaje, rezultate din dislocări anarhice, N. Iorga nu emendează decît în cîteva cazuri (de obicei: tacit) textul (IV 175, V 51, 52 ; emendări minime — de cuvinte izolate : I 171, III 22, VIII 86 ; o emendare greşită: VI 87,* de folos mai *devine* de mai folos, *în loc de* mai de folos). *Alteori, prin note de subsol, se mulţumeşte să indice că locul respectiv este o traducere greşită (VII 26, VIII 25) sau, corectînd eroarea, dă să se înţeleagă că aceasta aparţine traducătorului (II 30, IV 80, VII 176) sau, în sfîrşit, doar observă, fără să corecteze, că în pasajul respectiv este o confuzie (VI 28, VIII 32—33). În marea majoritate a cazurilor, păstrînd topica dislocată şi intervertirile anarhice şi acordînd credit maxim copiştilor, N. Iorga (dacă nu declară chiar el, în note, că pasajul este «tradus greşit», «rău tradus» etc.) lasă pe cititor să înţeleagă că toate aceste construcţii distorsionate şi confuze aparţin traducătorului.*

Propunîndu-şi doar unele reflecţii de semantică lexicală pe marginea versiunii de la Coşula a Istoriilor *(în ed. Iorga), V. Bogrea, care a făcut, în acest scop şi numai pentru anumite părţi ale cărţii, o comparaţie strînsă între textul grecesc şi traducerea românească, relevă, în plus faţă de cele remarcate de Iorga, încă trei cazuri de dislocări neadecvate. O dată (IV 113), Bogrea restituie dislocarea şi o încadrează printre «coruptelele clasice»*[19]*, atribuind-o deci tradiţiei manuscrise. În celelalte două cazuri însă, manifestînd o prudenţă nejustificată, Bogrea ezită între aprecierea de eroare de traducere şi aprecierea de coruptelă. În realitate, construcţia* prin pregiurul lui buzăi *(I 70), conţine o evidentă dislocare de copist (poate chiar independentă de ms. autograf al traducătorului)*[20]*, care nu distonează deloc în ansamblul considerabil şi foarte variat al erorilor, adesea abominabile, şi mai ales al dislocărilor neadecvate, pe care le-am examinat mai sus, datorate toate tradiţiei manuscrise a textului. În al doilea caz, reproducînd textul din IV 20, cu o amplă şi complexă dislocare, paralel cu textul grecesc de bază şi relevînd traducerea greşită a unui termen (care după dînsul poate fi şi o lecţiune eronată a unui*

[19] Vasile Bogrea, *Pagini istorico-filologice.* Cu o prefaţă de acad. Const. Daicoviciu. Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi indice de Mircea Morcilă şi Ion Mării. Cluj, 1971, p. 84—85, nota 16.

[20] Cf. id. ib., p. 85, n. 16.

copist), precum și un adaus final al traducătorului, Bogrea apreciază că «tălmăcirea, deși redă destul de exact sensul originalului, lasă totuși de dorit pe alocurea. Astfel [...], alineatul cu delimitarea e confuz tradus» [21]. *De fapt, cum am arătat în aparatul critic al textului, e vorba tot de o dislocare neadecvată. În originalul grecesc, întîi e vorba de sciții de sud, apoi de cei de răsărit, pe cînd în textul românesc, expunerea limitelor de est ale teritoriului sciților este dezmembrată. După opinia noastră, această operație poate să aparțină mai degrabă primului copist, care n-a fost capabil să integreze potrivit secvența marginală respectivă din autograful traducătorului ; ce interes ar fi avut traducătorul să producă un asemenea «amestec» ?*

Dispus să atribuie, pe nedrept, traducătorului majoritatea erorilor pe care le conține ms. de la Coșula și aproape absolvind pe copiști de asemenea «păcate», N. Iorga se situează pe poziția binecunoscută a filologilor amatori. În schimb, V. Bogrea, filolog experimentat, are, în două cazuri din trei, îndoieli asupra provenienței unor dislocări.

Apreciind în ansamblu toate cazurile de dislocări neadecvate pe care le cuprinde versiunea de la Coșula a Istoriilor *lui Herodot și ținînd seama și de tradiția manuscrisă a unui mare număr de texte românești* [22], *pentru noi este clar că, toate aceste dislocări își au explicația în felul de a lucra al traducătorului. Or, această tehnică de elaborare a unei traduceri constituie unul dintre elementele care ne ajută la determinarea traducătorului* Istoriilor.

3. *A c e l a ș i procedeu de materializare a unei traduceri din greacă în română, și în a c e e a ș i perioadă, se întîlnește, întocmai, la Nicolae Milescu Încă în 1964, Virgil Cândea a relevat, pe baza unor pertinente investigații personale, în ce constă contribuția spătarului N. Milescu la traducerea* Bibliei *de la București (1688)* [23]. *Traducînd din greacă* Vechiul Testament, *între 1662—1664, la Constantinopol, în timp ce era agent diplomatic («capuchehaia») al lui Grigore Ghica — domnul Țării Românești, N. Milescu n-a reușit să elaboreze decît o ciornă de traducere. Aceasta se păstrează pînă astăzi într-o copie revizuită : ms. 45 de la B.A.R.S.R. — Filiala Cluj-Napoca, copie însoțită de o prețioasă prefață care dezvăluie cîteva aspecte interesante din modul de lucru al lui Milescu. Printre altele, în prefața respectivă (plasată la sfîrșitul cărții), se afirmă că «izvodul lui Nicolae, pentru degraba scriindu-l [...], era, pentru netocmirea lui, foarte greu a să înțelege vorba tălmăcirei și abaterea cuvintelor»* [24]. *După aprecierea lui V. Cândea, ms. 45 datează aproximativ din 1683—1686* [25].

Independent de versiunea spătarului Milescu, a fost realizată o altă traducere a Vechiului Testament *în limba română, dar nu din greacă, ci din slavonă. Această versiune, transmisă în ms. rom. 4.389 de la B.A.R.S.R., datează aproximativ dintre 1665—1672, fiind imediat posterioară traducerii lui Milescu și anterioară versiunii din ms. 45 de la Cluj-Napoca* [26]. *Alcătuitorii versiunii din ms. 45 de la Cluj-Napoca au avut la dispoziție traducerea din slavonă și se pronunță asupra ei în aceeași prefață în care vorbesc despre «izvodul» lui Milescu. Pe de altă parte, autorii versiunii din ms. rom. 4.389 au cunoscut, la rîndul lor, autograful versiunii spătarului Milescu, pe care-l folosesc uneori, dar pe care-l caracterizează astfel în prefață : «izvodul acesta, pentru multă pripă a acelui prelpuitolriu care se-au grăbit curînd*

[21] Id. ib., p. 79, pct. 20.

[22] Vezi lucrarea noastră *Critica textuală și editarea literaturii române vechi. Cu aplicații la cronicarii moldoveni*, București, 1973, passim.

[23] Virgil Cândea, *Nicolae Milescu și începuturile traducerilor umaniste în limba română*, în *Limba și literatura*, VII, 1964, p. 29—76. Studiul a fost reprodus, cu unele completări, în cartea aceluiași, *Rațiunea dominantă*, Cluj-Napoca, 1979, p. 106—171.

[24] B.A.R.S.R., Fil Cluj-Napoca, ms. 45, f. 457 r/col. b. Apud V. Cândea, *Rațiunea dominantă*, ed. cit., p. 163 ; vezi și p. 121—122.

[25] V. Cândea, *op cit.*, p. 111. N. A. Ursu (*Dosoftei necunoscut*, p. 5—6) a încercat să demonstreze că, printre cei care au revizuit traducerea lui N. Milescu, un rol important ar fi avut Dosoftei. După filologul ieșean, «traducerea lui Milescu [...] a fost revizuită *în mod substanțial* și *rescrisă* de Dosoftei» (Dosoftei, *Opere*, I, *Versuri*. Ed. critică de N. A. Ursu, București, 1978, p. 504 ; sublinierile în text aparțin lui N.A.U.). În continuare, în același capitol de *Note și variante* la vol. citat al *Operelor* lui Dosoftei (p. 504—513), N.A. Ursu consideră că aduce argumente pentru a dovedi, nici mai mult nici mai puțin, «paternitatea lui [Dosoftei] asupra traducerii *Vechiului Testament* din *Biblia* de la 1688». Analizînd însă aceste «argumente», V. Cândea, într-o completare (*Rațiunea dominantă*, ed. cit., p. 164—171) la studiul citat din 1964 (vezi, aici, nota 23), le apreciază drept insuficiente și neconvingătoare. Atîta vreme cît nu cunoaștem protograful traducerii lui Milescu din *Vechiul Testament*, este hazardat să minimalizăm calitățile versiunii sale și să supraevaluăm intervențiile lui Dosoftei în operația de revizuire a traducerii. Iar, adăugăm noi, concordanțele lingvistice, pe care mizează atîta N.A. Ursu nu pot nici ele constitui un argument suficient pentru a demonstra paternitatea.

[26] Vezi descrierea ms. 4389 de la B.A.R.S.R., la V. Cândea, *Rațiunea dominantă*, p. 128—135.

a și tălmăci și a și scrie, aflatu [s-au multe gre]șale și prea mare învăluială, care era lucru foarte cu greu a înțelege]» [27].

Mărturiile pe care le aduc cunoscătorii direcți ai autografului traducerii lui N. Milescu din Vechiul Testament *deci converg. Ciorna lăsată de spătarul Milescu, cu toate calitățile sale, conținea nu numai erori de traducere, ci și multe secvențe scrise marginal sau printre rînduri: «prea mare învăluială»; de aici: «abaterea cuvintelor», prin urmare cititorul trebuia să stabilească relații destul de complicate pentru a înțelege textul* [28].

Folosind aceeași tehnică de lucru în traducerea Istoriilor *lui Herodot, N. Milescu a pus la grea încercare nu numai pe primul copist al textului, care prin plasarea neadecvată, în pagină, a unui număr mare de intervenții marginale sau interlineare, a denaturat versiunea concepută de traducător, ci și pe primul editor al acestei excelente traduceri, precum și pe cititorii manuscriselor prin care a circulat traducerea de-a lungul timpului, ca și pe cititorii ediției publicate de N. Iorga.*

4. Evident că dislocările neadecvate, luate împreună, nu constituie, în sine, un argument peremptoriu în favoarea paternității lui N. Milescu asupra traducerii Istoriilor *lui Herodot în versiunea de la Coșula.*

Se știe că, sub raportul valorii probatorii, argumentele unei demonstrații se împart în două categorii: argumente peremptorii și argumente cu valoare probatorie condiționată. Dacă, adesea, un singur argument peremptoriu nu este suficient, cu atît mai mult în cazul argumentelor cu valoare probatorie condiționată, nici unul dintre ele, luat izolat, nu e suficient: dar un grup de asemenea argumente are putere probatorie decisivă.

Cazul din urmă este chiar cazul celei mai vechi traduceri românești a Istoriilor *lui Herodot. Cu datele de care dispunem la ora actuală, elementele necesare rezolvării mult disputatei paternități a traducerii, nu pot fi oferite decît de o atentă critică internă a textului, coroborată cu datele istoriei culturii românești din perioada 1640—1700. Or, critica internă a traducerii scoate la iveală un număr de argumente dintre care, luate separat, nici unul nu e decisiv, dar care considerate în bloc și raportate la istoria culturală a epocii, trimit la un singur cărturar: spătarul Nicolae Milescu.*

Trecut sub tăcere (sau neobservat) în încercările de stabilire a paternității traducerii Istoriilor *lui Herodot (versiunea de la Coșula), procedeul dislocărilor — numite de noi — neadecvate face parte din această serie de argumente cu valoare probatorie condiționată.*

Economia articolului nu ne permite să expunem aici și celelalte argumente. Vom reveni însă dacă este cazul.

Liviu ONU

---

[27] B.A.R.S.R., *ms. rom.* 4.389, *f.* 1 *r. Cf.* V. Cândea, *op. cit.*, p. 121. Vezi și Dan Simionescu, *Scriitorul Nicolae Milescu (1636—1708)*, în *Glasul bisericii*, XVIII, 1959, nr. 1—2, p. 124. Prefața respectivă fusese pusă la contribuție și de alți cercetători (N. Cartojan, Șt. Ciobanu etc.). În stadiul actual, f. 1 este parțial deteriorată. Completarea zonelor deteriorate ale textului am făcut-o după lecțiunile anterioare deteriorării lui.

[28] Pentru aprecierea de care s-a bucurat versiunea lui N. Milescu, în ciuda faptului că aceasta avea aspectul unei ciorne și conținea erori de traducere, e suficient să menționăm că ea a stat la baza versiunii din ms. 45 de la Cluj-Napoca, versiune care, supusă ea însăși unei noi revizii, a fost tipărită ca primă parte a *Bibliei* din 1688. V. Cândea, *op. cit.*, p. 121, explică obscuritățile «izvodului» lui Milescu, semnalate și în prefața către cititor a ms. 45, și în prefața mss. rom. 4.389, ca fiind «greșeli inerente unei ciorne».

Abrevieri

B.A.R.S.R. = Biblioteca Academiei R.S. România.

DLR = *Dicționarul limbii române*, editat, succesiv, sub auspiciile Academiei Române, Academiei R.S. România, apoi Ministerului Educației și Învățămîntului.

ILRL I—2 = Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*. Vol. I. *De la origini pînă la începutul secolului al XIX-lea*. Ed. a II-a, revăzută și adăugită, București, 1971.

Marin SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

Noi ineifrări la deseifrarea „Țiganiadei"

Capodopera gureșă, aproape limbută, a lui Ion Budai-Deleanu, a stat vreme îndelungată congelată într-o cultură străină, pentru a fi descoperită, după cum se știe, de Gheorghe Asachi, care a pus-o să cînte. Prima pasăre măiastră a literaturii române culte. «Poemation eroi-comico-satiric» — *auzi vorbă, sau vorbe! Habar n-aveam pe la 1800 nici de «poemation», nici de comedie, nici de satiră — și ne pomenim dintr-o dată cu o operă care împletește în trei și răsucește în șase toate aceste genuri. Cu geniu. Și cu nucă și cu mac. Și cultura română, cum să mănînce această pasăre măiastră scoasă de la congelat, mai-mai că vie și mai-mai să cînte? O fi cu nucă, o fi cu mac? — s-au ivit primele comentarii critice, nedumerite. Nedumerire la care mă înscriu și eu acum. Și zic: asemenea stranie și măiastră, cum spusei, orătanie, nu există! Căci nu putea fi scrisă, la vremea aceea, în limba română, care nu era încă limba lui Eminescu. Limba română literară exista totuși și era limba lui Deleanu, a lui Ion Budai-Deleanu...*

Eu cred că a scris-o în glumă, de dragul cîtorva prieteni intimi, să se amuze și să-i amuze, cum va face mai tîrziu Urmuz, spre a se distra și descoperind din greșeală absurdul. Budai-Deleanu dă din greșeală peste genul literar amestecat, așa cum sînt lucrurile românești, contradictorii și vărgate, vîrîte unele în altele bune și rele, molipsindu-se între ele pînă la derută și confuzie: răul e bun și bunul e foarte rău și invers și tot așa pînă la ameteală. Gen Ion Budai-Deleanu: poemation eroi-comico-satiric.

Acestea fiind zise, să mai vorbim acum și despre Țiganiada.

Spaimă a tezelor școlare, ea rămîne mereu nouă, avînd ceea ce am putea numi un har al virginității. O comentezi și nu se cunoaște. Secolul viitor s-ar putea să-i acorde cu totul altă semnificație. Ajunse la conștiința de sine, personajele haotice și pitoresc naive ar putea citi Țiganiada *ca pe un document istoric, fiecare vers fiind citit de savanții țigani de mîine ca o inscripție grecească, romană sau romă. Budai-Deleanu zeificat va fi în sfîrșit Buda, primul Buda născut în Cigmăul Ardealului și trecut la nemurire și canonizare cu o carte în brațe, pe care, multă vreme, proștii de noi, am considerat-o epopee.*

Cîtă simpatie și cîtă ironie există pentru personajele descrise, e greu de spus. Cît de numeroși vor fi fost țiganii atunci, iarăși e greu. Cert este că Budai-Deleanu a cunoscut, poate a și spovedit, minoritatea zlătarilor, a căldărarilor, a rudarilor, într-un cuvînt «alba țigănie», *reținîndu-i cu duioasă înțelegere ofu! și amarul.*

S-ar putea ca pasiunea sa de lingvist să-l fi împins la aceasta. Unul din cei mai potriviți comentatori ai săi ar fi putut fi regretatul Nicolăescu-Plopșor, care

a cules folclor ţigănesc şi se amesteca, ştiind limba, în certurile pentru tingiri şi cazane, bucurîndu-se de autoritatea unui bulibaşă.

Cîte cuvinte indo-europene aduse direct de la Gange, mai precis Rom, vor fi existînd în Ţiganiada *? (Întreb în paranteză). Latura lingvistică a operei este generoasă. S-ar putea studia nu numai problemele de argou, ci şi aspectele dialectale, diferenţierile generate de meserii etc. În general, limba veche românească (veche de la 1800). Putem lua epopeea ca pe o* Divina Comedie *a noastră, divină pe măsura noastră şi comedie pe măsura lor, în care limba română trece prin infern, purgatoriu şi paradis şi lasă urme. Cel mai bine ne simţim, bineînţeles, în iad.*

În legătură cu valoarea literară sînt şi eu de partea admiratorilor acestei capodopere cu un destin bizar, scrisă prea devreme pentru a fi gustată, descoperită prea tîrziu pentru a-i mai da de gust.

Gh. Cardaş, care a îngrijit o frumoasă ediţie (frumoasă pe vremea aceea, contestată acum cînd avem una mai bună, chiar excelentă, datorită eruditului Florea Fugariu), spunea în 1928 : «Pe cînd în Moldova un Costachi Conachi îşi încorda lira sa stîngace spre a cînta banalele versuri închinate Catinicilor şi Smarandelor; sau în Muntenia Văcăreşii se entuziasmau de produsele literaturii decadente greceşti din acea vreme ; sau, în Ardeal, I. Barac şi V. Aaron transpuneau într-o formă banală şi neartistică frumoasele noastre basme populare, Ioan Budai-Deleanu crea un product nou, deosebit fundamental de naivele lor producţiuni literare». *Este, de altfel, un loc comun, ceea ce nu înseamnă că ne ia dreptul de a-l bătători şi noi cu entuziasm. Locurile comune ale literaturii noastre sînt un islaz oricînd deschis eruditilor şi iubitorilor de citate, islaz bun din cînd în cînd şi pentru o petrecere cîmpenească.*

Să citäm, aşadar, la această petrecere, cîteva strofe, la întîmplare :

Ţiganul văzînd mesele pline / Cu mîncări, îşi linge buze-ades / Ş-ochii înfipţi toţi în bucate ţine. / În urmă le spune pe înţeles / Cumcă de ieri sară n-au mîncat / Şi limba-în gură i s-au uscat». *(Uscarea limbii în gură, fenomen de secetă din unele secole, iată o metaforă mai degrabă muntenească decît ardelenească. Muntenii zic* «mi s-o lipit burta de şale», *în timp ce ardelenii zic* «mi-e o foame de lup») *Budai-Deleanu, se vede, surprinde hămesirea cetelor cîntate. De aici şi amploarea epopeii sale ştiut fiind că foamea creează o stare de delir. Delir, de altfel, extraordinar de bine strunit de artistul, doctor în orgă.*

Sau : «Sabia smulsă, ochi plini de-urgie / Aruncînd la el, aşa răspunse : / „— Greculeţ mişel, născut la robie, / Învăţat la viclenii ascunse, / Intrigi a face, — a meştere — otravă, / Simţire neavînd de-onor şi slavă,...».

Şi, în sfîrşit, acest dialog ce depăşeşte şi vechea Grecie — şi ne duce cu gîndul spre Ghilgameş : «Eu eram uimit întru mirare / Dă toate-aheste lucruri dă frunte, / Cînd oblicii venind pă cărare / Doi moşnegi cu barbele cărunte, / Din carii-unul zîmbind către mine / Zisă : — „O ! fiule, eu vin la tine !.. // Căci pă haia lume ţi-am fost tată, / Iară-ahăsta e strămoşul tău ! Dacă-ţi aduci aminte (ian cată / Dă e-aşa păcum îţi spuneam eu, / Cînd mă-ntrebai tu dă Zundadel !), / Ahăsta pă care vezi, este el !"».

Aceste versuri pot ţine loc şi de comentarii, fiindu-şi «loruşi» şi critice şi autocritice. Să mai întîrziem puţin asupra lor, remarcînd, în primul rînd, senzaţia de mişcare pînă la colcăială, densitatea vieţii (şi a morţii, în strofele despre «ahaia lume»), apoi tehnica perfectă a versificaţiei. O înverşunare întru măiestrie pe care n-o mai găsim decît la Eminescu, Panorama deşertăciunilor *respiră sub pana lui Budai-Deleanu realist, prin prisma eroismului absurd şi derizoriu.*

Să mai vorbim de luminoasa figură a Romicăi, personaj feminin liric deosebit de generos, generator (şi inspirator) de epic, dar şi de legănată poezie romantică de

dragoste — stil sec. XIX, XX, XXI : «O ! mie ca sufletul Romică, / Dragă, neasămănată copilă ! / Dă mursa proaspătă mai dulcică, / Decît o turturea mai cu milă, / Decît o mielușică mai blîndă, / Mai netedă și dă cît oglindă // Mai lină decît umbra de vară, / Mai dragă decît vremea sărină, / Mai lúcedă dă steaua dă sară ! / Deh ! vină-m o, drag suflete ! Vină, / Dulce Romică, și bunișoară /, Nu lăsa pe Parpangel să moară !».

Toate modalitățile lirice își găsesc în Budai-Deleanu un precursor care ar trebui să primească drepturi de autor în ode ; autor pe care noi numai îl cinstim simplu, cu pălăria în mînă, prin praf și hărmălaie, pentru a-l pupa recunoscători pe frunte.

Mai răsfoim o dată geniala operă, să nu cumva să fi uitat, Doamne ferește, vreo idee. (Se știe că fiecare comentator este, măcar în pretenții, exhaustiv). Să ne oprim puțin asupra Cîntecului a X — *celebra discuție teoretică despre forma de guvernămînt cea mai potrivită pentru obștea țigănească. Evident, totul pornește și ajunge la nivelul de trai. Acesta, fie că există, fie că nu există, dă naștere la discuții cînd pe burta goală (pesimiste și avîntat revoluționare), cînd pe burta plină (optimiste, teoria amorului, vers clasic etc.).* «Dară cînd e lipsă de bucate / Nu știu cum și mintea să tîmpește / Și n-are sfaturi așa curate, / Iară limba tace ca ș-un pește ; / Deci în pîntece pline stă toată / Filosofia cea luminată». *Orice formă de guvernămînt li s-ar propune, țiganii trebuie s-o aleagă pe cea care se bazează pe* «pîntece pline». *Așa ajung ei, după lungă poliloghie de tot hazul, la democrație. Patosul teoretic este vizibil atît în versuri, cît și în comentariile de subsol.*

Despre umorul Țiganiadei *s-a scris destul de mult, cu sau fără umor. Mie îmi place mai ales caracterul contradictoriu al comentariilor din subsolul paginilor, făcute de un autor care se ia în serios și se dezminte derutant la fiecare pas.* Țiganiada *poate fi judecată, din acest punct de vedere ,ca o simfonie, cînd veselă, cînd tristă, menită să ne desfete cu cele mai neașteptate sunete. O simfonie interpretată pînă una-alta de un taraf fără conservator, dar cu ureche absolută. Ce ecouri stranii stîrnesc în mintea noastră chiar și numele proprii, inventate de Budai-Deleanu cu-o fantezie ce prefigurează, parcă, verva onomastică a lui Alecsandri ori Caragiale ! Așadar : Burda, Cucavel, Boroș, Goleman, Drăghici, Guladel, Neagul, Parpangel, Jundadel (țigan român de origine franceză ?), Pintilie, Gogoman, Ciurilă, Avel, Răzvan, Bălăban, Boroșmîndru, Romica, Bratul, Danciul, Zăgan, Păpară, Ganafir, Spiridon, Janalău (francez țigan de naționalitate valahă ?), Hamza, Talalău (preaînvățatul), Alazomos (căpitan), Neicu, Mîțul, Mîndrilă, Argineanul, Brîndușa, Corcodel, Erudițian, Șuvel, Drăgan, Călăban, Păpuc, Gorgonie, Gherman, Dănescul, Dîrloiu, Mitrofan, Simplițian. Surprinzătoare pentru forța de multiplicare a gintei e în această sferă sărăcia numelor feminine ! Evident, lista nu-i completă și poate fi aranjată și după alfabet sau după sufixele diminutivale, așa cum face Al. Piru, care ne explică pertinent și cîteva etimologii.*

Erudiția extraordinară a lui Budai-Deleanu, care stăpînea cultura clasică, citise marile epopei antice și medievale, este dublată de-o fantezie în stare să rupă orice zăgazuri, totuși bine strunită și de darul creației, pe măsura erudiției și a fanteziei. In fond, acestui dar, căruia i se mai spune și talent, îi datorăm minunata jerbă de versuri eroi-comico-satirice și el ar trebui analizat în primul rînd. Puțini poeți în literatura română au trăit bucuria creației cu-o intensitate atît de mare ca Ion Budai-Deleanu. Patos, ironie, fantezie, dramatism, tendință parodică — iată hlamida pe care și-o pune pe umăr poetul, în mijlocul unei cete de bîlci, cu un gust al farsei inegalabil și cu autentică înfiorare lirică.

ION BUDAI-DELEANU

ŢIGANIADA

Vede şi tabăra ţigănească,
Între-Alba şi Flămînda-adunată [1],
Care, după porunca domnească,
Acum era şi-în arme-îmbrăcată,
Aşteptînd cea de pe-urmă poruncă,
Încătrò şi pre-unde să să ducă.

Acolo era din ţara-întreagă
Strînşi ţiganii cu mic şi cu mare,
Părăsindu-şi viaţă pribeagă
Şi puindu-să la noao stare,
Să nu mai îmble din ţară-în ţară,
Nici să mai fie-altòra de-ocară.

Căci Vlad-Vodă locuri de moşie
Le dedusă cu ceastă-învoială,
Ca de-acuma şi dînşii să fie
Oameni ca ş'alţii cu rînduială [2],
Iar ei mult să sfătuiea-între sine
Cum ş'ar tocmi trebile mai bine.

O zi de sfat era şi de-ast' dată,
Unde toat-acuma s'adunasă
Boierimea cea mai învăţată,
Multă făcînd voroavă şi deasă.
În urmă Drăghici rostul deschisă
Ş'acest chip către-adunare zisă :

«Bărbaţi buni ! Trăind eu pă-astă lume,
Multe păţii şi bune şi rele,
La multe privii adinsuri şi glume,
Dar' (vă spun drept) din toate ahele,
Ca ş'ahasta-ori adins, ori în şagă,
Eu nu văzui în viaţa-întreagă.

Noi ţiganii să-avem ţărişoară !...
Unde să him numa noi dă noi !...
S-avem sate, căsi, grădini ş'ogoare
Şi dă toate, ca ş'alţii, mai apoi ?
Zieu ! privind la lucruri aşa rare,
Ca cînd treaz fiind, aş visa-îm pare...»

Şi ce ne mai trăbue doar' încă
Spre vieţuirea fericită ?
Zieu nimică !... Numa cît mă mîncă
O gîndire ! — adecă ha clipită
Mai dă pă urmă-a vieţii mele,
Căci acum a muri mi-ar hi jele !...»

[1] *Alba şi Flămînda sînt doao sate aproape unul de altul, în ţinutul, precum se pare, a Argisului. M. P.*
a) Minunat lucru că tocma au tăbărit ţiganii între Alba şi Flămînda ; doară va să zică că ţiganii nu era nici albi, nici flămînzi ! Chir Onochefalos.
b) La o iscodire de şagă şi glumitoare, mai virtos despre ţigani, nu este de a să mira, cînd să află de aceste numiri întradins căutate, pentru ca să să facă gluma mai cu haz. C. Musofilos.

[2] *Să află la une cronice româneşti că Vlad Vodă au armat ţiganii asupra turcilor, şi aceasta este o tîmplare istoricească adevărată ; dar' că le-ar fi dat pămînturi, nu aflai scris la nice un letopiseţ. Însă să vede a fi asemene cu adevărul, căci, de nu ar fi strins ţiganii mai nainte la un loc, nu i-ar fi putut înarma ; apoi trebuiea să le arete şi lor vreun folos, vrînd ca să-i îndemne a lua armele asupra turcilor ! M.P.*

(I, 28—34)

Grija ţiganilor cea mai mare
Acum răzăma toată-în bucate,
A rămînea-înapoi fieşcare
Să silea, lîngă cele-încărcate
Carră cu mîncări, iar la-împărţală
Era multă sfadă şi cîrteală.

Dar' ş'altă nevoie le sta-în cale,
Căci pe nemîncat nu putea merge,
Şi cînd că l'e greaţă cu rînze goale
Să trapede-atîta şi s'alerge !...
Cînd era sătui, punea pricină
Că le-ar fi rău şi făcea hodină [1].

[1] Hodină, *adecă cum zic alţii* popas.

(II, 1—2)

Să iubim ! pănă-în tinere vine
Sîngele saltă şi să răvarsă ;
Să iubim păn'a iubi ne vine,
Răcorind inima de dor arsă,
Ca nu cumva-apoi, odinioară,
Cumcă n-am iubit rău să ne pară.

Să iubim păn' Amor ne prieşte,
Păn' Vinerea ne poartă pe braţă [1],
Păn' încă cu libov ne zîmbeşte
Vr'o tinără copilă iubeaţă,
Pănă dragostele ne desfată,
Ca să nu ne bănuim odată.

La cîntări de ceteră ş' în horă [2]
Să jucăm în giur, mînă de mînă,
Tot frăţiorul ţiind o soră
Spre care simte dragoste lină,
Şi să strigăm toţi cu bucurie :
„Viie zieu-Amor ! Amor să viie !“ [3]

«Bravo ! bravo !» oaspeţii strigară,
Plesnind în palme juni şi fecioare ;
Şi zicea să le-o mai cînte iară,
Poftorîndu-şi dintr-acea cîntare
Stihul de pe-urmă, cu veselie :
Viie zieu-Amor ! Amor să viie !

[1] Vinerea. *Poeticul încă ia cuvîntul acesta în noima poeticilor lătineşti, adecă cum am zis mai sus, mama Libovului.*

[2] *Adecă, cum să joacă în horă. M.P.*

[3] Viie. *Trebuie a şti că este verbul* viu *sau* viez ; *deci să viie va să zică să viază, să trăiască ! Această vorbă este şi la* Biblie, *unde să zice :* vie Dumnezieu ! *adecă viază* Dumnezieu ! *trăieşte Dumnezieu ! M.P.*

(III, 16—19)

Unul zicea că nu-i trebuință
De-a face vreo rînduială-în țară
Căci, după direapta socotință,
Toată rînduiala-i o povară
Și nu s'ar cădea să să supună
Ei nimene de voie bună.

«Rînduiala-i bună pentru hăi mari
(Zicea) ce-în frîu țin pă hăi mai mici,
Păcum păntru vozi, vornici, spătari,
Logofeți, vistérnici și păharnici,
Care prin rînduială sînguri
Iau și-împart a țării venituri» [1].

Altul striga : «Ba să hie-în țară
O tocmală, dar' nu dă hele
Care nu plătesc nice o piară
Putrădă, dar cării pe su stele
Asemene-alta să nu mai hie,
Că-amintrele faceți nebunie.

Adecă să him toți de preună
Țărani sau boieri făr' osăbire ;
Asta-i rînduiala ha mai bună !...
Toți avem ahălaș' trup și fire,
Toți dară-asemene vrednicie
S-avem întra noastră țigănie».

[1] *Dintru aceste socoteli să vede că bine au zis oarecînd neștine, că nu este așa de fără minte socotință în lume, care să nu fie avut patronul ș'apărătoriul său.*
a) Preadevărat ! că multe foarte sînt socotințe de acest feliu, care certate bine, după arătarea minții ceii mai lămurate, s'află în urmă că sînt himère și zvodiri buiguitoare ; și totuș, să primească de neamuri întregi ! Alitofilos.

(X, 14—17)

Atunci toți strigară : «Craiu și țară !...»
Drăghici întorcîndu-le călchie :
«De-ați avea mămăligă cu zară
Destulă !...» răspunsă cu mănie,
Apoi să dusă din adunare,
Mîhnit de cele vorbe sprințare.

Iar' Goleman tot ca mainte
Văzînd că vorba lui la toți place,
Acum de mîndru nu să mai simte
Și pănă toată mulțimea tace,
El de iznoavă să-îmbărbătește
Ș'acest chip despută și grăește :

«Adevărat că-a rîdere-mi vine
Cînd aud că-a stăpîni-într-o țară
Este lucru greu ! Din ce pricine ?
Au doară pentru că-i o povară
Carea să n-o poată sprijinire
Slaba noastră țigănească fire ?

Spuneți-m, rogu-vă, ce greutate
Are-un vodă ? Eu voi desvolbi-o :
Doarme ca noi, pă dungă, pă spate,
Sau cum vra, păn' ce să face zio ;
Apoi sculîndu-să bea și mîncă
Sau îș' razămă capul în brîncă [1].

Apoi jalbe și cereri ascultă
Și le hotărește cum precepe,
Făr' a-ș' mai frînge capul cu multă
Învățătură, ce nice-i închepe
Lui în mintea ha domnească dă-alte
Griji mai trebuincioase și nalte,

Precum sînt cifèrturi și împlinele
Ș'alte-a domnii venituri grase.
Iacătă-vă-n lui mai toate hele
Ostăneli și greutăți povăroase ;
Întraltele-apoi, cum socotește
Ș'îi vine-în minte, -așa poruncește».

[1] *Acum încep, sfaturile cornurate a țiganilor ! Ce osăbire între aceste sfaturi și cele a învățaților țigănești de la sobor ! Criticos. a) Urît vorbește Goleman de vozi, cînd nice mîni nu le dă, ci brînci, ca cînd ar fi urși sau alte fieri răpicioase. Mustrul. b) Dar cum pot țiganii să grăiască amintre ? Mîndrilă.*

(XI, 100—105)

«O ! voinici aleși ! soți de-arme și frați,
A patrii de pe-urmă sprijană,
Numelui turcesc nepretini juruți !
Încă viiă gloata musulmană,
Încă pradă dragă țara noastră,
Cruzimea ei nimică nu pastră !

Pe domnul viteaz ai săi vîndură,
Care fu silit a merge-în streini ;
Însă mie lasă-învățătură
Să nu vă supuiu turcilor păgîni.

Pagubă-ar fi de-a voastră viață,
Pagubă (zisă și de vărtute,
Să răpuneți pentru-o șugubeață
Boierime, suflete vîndute ;
Ci să cruțați n'alta bărbăție
Spre mai bune vremi, de-or fi să fie !

Vă mulțumesc dar eu, domnul, țara,
Pentru-a voastră viteză silință
Mergeți, dragii miei ! Fugiți de-ocară
Ce-așteaptă pe cei fără credință,
Ce s-aruncară la turci în brață !
Lăsați, după vrednicii să pață».

Așa zicînd cu lacremi pe față,
Cuvînt' îi închisă-amara jele,
Iar' în oastea viteză, -îndrăzneață,
Nu s-auziea făr' suspinuri grele.
Toți în adîncă era tăcere,
Nădușindu-și amara durere.

Cînd din șireaguri eși cu-îndrăzneală
Romîndor înainte și stete,
Împregiur cătînd fără sfială,
Și sămn că va să grăiască dete,
Romîndor viteaz cu fire-isteață
Ca Mart la războiu, ca ș'Amor în față.

Însă atunci părea că-i scînteiază
Ochii grăind așa către cete :
«Oastea lui Vlad, adecă vitează !
Războiu a face-acum va să-încete ?
Iar' turcii vor merge cu pofală
Rizîndu-și de-a noastră neîndrăzneală ?

La-atîta-adecă țara ne-ajunsă
Să-ș' vază muieri, maice, copile
Roabe la turci, în saraiu ascunse ?
Iar' fii și părinții de zile
Făcuți musulmani sau puși la robie ?
Ah ! voinici ! aceasta să nu fie !

Nu fie ! păn' sîntem în viață !...
Să nu să zică vreo dinioară
Că trăind noi și-într'a noastră față
Vrăjmașul ne robi dulcea țară,
Că-oastea lui Vlad întreagă ș'armată,
Patria-și lăsă la turci argată !

Ș-unde-ți merge răsipiți în lume
Făr' patrie, casă, fără hrană ?
Ah' cel mai amar ! ba și făr' nume
Purtînd cu voi vecinică prihană !...
Nu, dragi voinici ! Ori la slobozie,
Ori la moarte drumul să ne fie !...

Și deacă-i hotărît din vecie,
Patria să cază fără vină,
Aceiaș' soarte ș'a noastră fie :
Un mormînt ne'astupe ș'o țărînă !
Vrăjmașului alta nu rămînă
Făr' pămîntul și slava română !»

(XII, 105—114)

Bibliografie :

Ioan Budai-Deleanu, *Țiganiada*, cu introducere, indice de nume și glosar, de Gh. Cardaș. București, Institutul de Arte Grafice „Oltenia", 1923.
I. Budai-Deleanu, *Țiganiada*, ediție îngrijită de J. Byck, studiu introductiv de Ion Oana, București, E.S.P.L.A., „Clasicii români", [1953].
I. Budai-Deleanu, *Opere, 1, Țiganiada (B)*, ediție critică de Florea Fugariu, studiu introductiv de Al. Piru, București, Editura Minerva, „Ediții critice", 1974.
D. Popovici, *Doctrina literară a „Țiganiadei" lui I. Budai-Deleanu*, în *Studii literare*, vol. IV, Cluj, Cartea Românească, 1948, p. 83—118.
Tudor Vianu, *Din problemele limbii literare române a secolului al XIX-lea*, în vol. *Probleme de stil și artă literară*, București, E.S.P.L.A., [1955], p. 181—183.

Notă : *Versurile se reproduc după ediția Florea Fugariu, 1974.*

Vignetele :
Duca Miron

OPINII ŞI ATITUDINI

Dialogul între culturi, deschiderea către cunoaşterea celor mai variate puncte de vedere exprimate în sfera actului intelectual, polemica de tip constructiv, determinate de însăşi evoluţia dialectică a ideilor, sînt cerinţe fundamentale ale vastului proces de instaurare a noului în toate domeniile de gîndire, nobil deziderat al politicii României Socialiste, subliniat în toate documentele de partid, începînd cu cele ale Congresului al IX-lea, moment de răscruce în viaţa naţiunii noastre. Numai prezentarea şi analiza ştiinţifică a tuturor poziţiilor intelectuale bazate pe o experienţă istorică şi culturală — dincolo de excesele de orice fel, urmărind examinarea unei arii cît mai largi de «*opinii şi atitudini*» de ordin teoretic şi practic — reprezintă, astăzi, şi în cîmpul cercetării ştiinţifice, una dintre garanţiile deplinei angajări politice. Cu aceste gînduri supunem atenţiei cititorilor consideraţiile de faţă, deschideri de sens către un real «dialog» despre problema fundamentală a timpului nostru : salvarea valorilor materiale şi spirituale ale umanităţii de pericolul unei noi conflagraţii mondiale — obligaţie de conştiinţă a *savantului* şi a *artistului* contemporan. *(N.R.)*.

Günter GRASS

UCENICII VRĂJITORI

Cine e-n stare să-şi imagineze acele sisteme după care societatea ar putea avea drept stare permanentă fericirea, drept certitudine a zilei de mîine — dreptatea, drept neprimejduit cotidian — pacea ? Ce minţi pot fi atît de încăpătoare, încît să cuprindă tot viitorul bine organizat, nemodificat în nici un amănunt ? Cine poate să-şi închipuie tot ce e posibil şi contrariul a tot ce e posibil ? Cine tot caută cu lumînarea să acuze realitatea sau, mai exact, contradictoriile realităţi ale erorii?

Nu există termen mai imprecis decît acela care vrea să cuprindă, deci să denumească, apariţia individuală sau în grup a celor care gîndesc, analizează şi plănuiesc viitorul. Mult folositele cuvinte «intelectualul» sau «intelectualii» au rămas cu numeroase înţelesuri şi s-au dovedit a avea un singur sens doar ca vorbe de ocară. Cei de dreapta vorbesc de regulă cu un dispreţ care merge pînă la injurii despre «intelectualii de stînga». Stînga lasă şi ea să se înţeleagă că la dreapta intelectualul nu s-ar putea dezvolta. Intelectualitatea e doar socotită o parte, ba chiar o premisă a progresului ! Atacaţi de dreapta, intelectualii de stînga preferă să se manifeste în cerc închis, exclusivist. Alcătuiesc cu toţii o nu întotdeauna impozantă, adeseori penibil-autolaudativă adunare de ucenici-vrăjitori ai căror maeştri sînt de multă vreme absenţi : de-acum populează Olimpul.

De pildă Platon. El, care a avut moralitatea şi virtutea drept ţelul cel mai înalt, el, a cărui utopie a ridicat virtutea la rangul de principiu dominant, a avut numeroşi discipoli de factură intelectuală, de formaţie şi poziţii politice total diferite, ba chiar contrarii. Discipolii cu pricina nu s-au sfiit să conducă mişcări de purificare, să elimine, chipurile, amoralitatea în numele virtuţii — indiferent dacă se refereau la o revoluţie, la o comunitate populară naţional-socialistă sau la o dictatură a demosului. Ca şi maeştrii lor, ucenicii erau porniţi pe utopie şi pe utopice ţeluri finale. Cu toate că imaginile lor despre virtute se băteau cap în cap, numiţii ucenici nu voiau cu toţii decît s-o vadă în sfîrşit domnind.

De cele mai multe ori, concepte abstracte ca : virtute, fericire, raţiune, dreptate şi pace, înălţate la rangul unor adevărate principii, sînt declarate, fiecare în parte sau toate la un loc, drept postulate utopice. Pentru că se dovedeşte că oamenii dispun numai puţin şi rar de puterea de a fi virtuoşi, fericiţi, raţionali, drepţi şi împăciuitori, asta nu atîrnă prea greu în descrierea scopului utopic final ; el trebuie să se realizeze : de exemplu — fericirea.

De aceea nu ne surprinde că atîtea popoare, în numele unei fericiri deosebite, au fost împinse spre o nenorocire generală, că, în numele statornic invocatei raţiuni, au fost călăuzite, de fapt, spre eroarea ultimă fără de ieşire. Nenumărate sînt războaiele în numele unei păci veşnice ; robiile de durată — sub sceptrul dreptăţii. Ori de cîte ori adevărata virtute a aprins o făclie pentru popor, barbaria nu a întîrziat să-şi întindă umbrele.

Nu spun că, din rîndul ucenicilor-vrăjitori cu pretenții intelectuale ar ieși călăul în funcțiune, cel care taie prosteşte în carne vie, spadasinul mărginit, nestăpînitul barbar ; nici nu sînt ei cei din vîrful piramidei ; dar ei livrează acestora cele mai fine unelte ale puterii, aparatul de concepte cel mai compact. S-au calificat pentru grele răspunderi care cer ceva creier în cap : trebuie explicat întru totul științific de ce numai drumul erorii duce la marea înțelepciune, de ce numai războaiele pot aduce pacea definitivă.

Niciodată nu le-a venit prea greu să furnizeze «dovada intelectuală» că neapărat o anume fază a robiei — «disciplină necesară», spun ei — poate introduce atotcuprinzătoarea dreptate. Pînă și barbaria e distilată ca forță purificatoare, care va lăsa mai tîrziu (după reintrarea în matcă) strălucirea virtuții cu atît mai intactă. N-au lipsit, de pe timpurile Sfîntului Augustin și pînă în epoca lui Marx, niciodată *argumentele că nefericirea e o treaptă la care nu se poate renunța pentru dobîndirea fericirii eterne* (fie ea în ceruri sau pe pămînt).

Devin și ei deseori victime ale propriului zel intelectual. În vreme ce-și adună disprețul împotriva micului burghez, nesuferindu-l nici pe proletar — deși invocă toată ziua proletariatul — masele conduse și seduse își adună și ele ura, care, din cînd în cînd, izbucnește împotriva intelectualilor. La urma urmelor nu e de glumit cu media calculată statistic pe care o alcătuiește munca de jos, de curățire, de înrobire, zilnicul eroism de război : sărmane Robespierre ! Și dacă revoluțiile, înghițindu-și copiii mai înfulecă în grabă — fiind mereu în drum spre Utopia — și cîțiva intelectuali singurateci sau, și mai bine, grupați, la desert — asta face parte din soarta ucenicilor-vrăjitori !

Mulți scapă totuși cu viață. Ba chiar nevătămați. Dar nici n-au fost cruțați bine de ghilotină, nici n-au scăpat ca lumea de dictatura demosului, nici n-a scos bine fascismul untul din ei, că și reușesc — fără a fi oportuniști în sensul obișnuit al cuvîntului — să treacă în slujba ideologiei contrare, a următorului concept abstract ; noua ofertă trebuie doar să corespundă «nevoii» lor de principii absolute !

Cîți n-au împrumutat creierașul lor în funcțiune la început revoluției jacobine, apoi lui Napoleon, la urmă lui Metternich ? Cîți intelectuali naziști — fiindcă au existat și din aceștia — nu-și folosesc azi experiențele de tinerețe în apărarea *democratismului, a dreptului contemporan ? Cît de utili se fac staliniștii de odinioară*, dacă e vorba să apere libertatea Apusului de elemente nesigure, precum, de pildă, social-democrații — care se știe de ce sînt în stare !

Cu alte cuvinte : intelectualului ucenic-vrăjitor combustibilul ideologic nu i se termină niciodată. În orice situație știe cum trebuie să se comporte realitatea ca să nu fie pasibilă de pedeapsă. Nu pierde niciodată din ochi ținta : societatea în fine pașnică, total fericită, absolut virtuoasă, fără-scăpări dreaptă, deplin înțeleaptă ! Fiindcă el, singuratecul notoriu, are de-a-dreptul un fix al societății, de se numește ea «fără clase», ori «comunitate populară» de tip național-socialist. Această apartenență — chiar dacă-i pute — această căldură de bîrlog îi e necesară, altfel îngheață.

Însă dacă oferta de utopică promisiune a fericirii se consumă, dacă virtutea absolută devine rizibilă, dacă dreptatea egalitaristă devine prea costisitoare și pacea finală (chiar numai ca închipuire utopică) prea plicticoasă, atunci se va *dedica altor abstracte țeluri, ideologic dezinteresate, de pildă, problemei securității.*

Din ce în ce mai convins că omul (plin de păcate, agresiv, irațional) trebuie să fie apărat împotriva lui însuși, intelectualul ucenic-vrăjitor va născoci sisteme și pentru control, contrasisteme care au drept scop securitatea absolută. Principiul grijii față de semeni îl face «harnic» și «ingenios» ! Fie că lucrează în aparatul apărării de stat sau în comitetele de planificare militară, va prevedea orice caz grav, variindu-l în jocuri strategice, confruntîndu-l, în fine, cu cele mai noi descoperiri științifice ale propriei tabere sau ale celei dușmane și, îndată ce s-a ivit o calculabilă contrabalansare a forțelor, va încheia cazul de studiu pentru a se putea dedica altor «grave» situații care pot fi născocite și înfăptuite. Ca orice autentic ucenic-vrăjitor nu se poate opri. (Chiar dacă s-ar îngrozi de rezultatul nebuniei sale intelectuale și ar striga «mătură, mătură, oprește-te !», instrumentul absolutei curățiri ar rămîne în acțiune. Nu numai în poezia citată, ci în realitatea zilelor noastre, chiar dacă ar striga după maestru, ucenicul ar rămîne singurul responsabil de faptele sale). Acest lucru îl face să fie singuratic și rece. În felul acesta rămîne superior profesioniștilor siguranței și căpățînelor cazone. Competența sa intelec-

tuală îi îngăduie să străvadă duşmanul, să-i alcătuiască un fin şi transparent portret, ba chiar să gîndească, să planifice, să acţioneze ca acesta ; desigur numai în planuri pe hîrtie, menite să preîntîmpine planurile serioase.

Se poate însă întîmpla ca ucenicii noştri vrăjitori, indiferent de cercul în care sînt utili, să-şi piardă identitatea, să rămînă victime ale purului lor intelect şi să iasă din această scenă. Cum nu pot fi recunoscuţi decît de cei asemeni lor, eliminarea devine un proces elitar. De altfel nu toţi sfîrşesc în clinici psihiatrice ; unii găsesc răgazul să-şi scrie memoriile : de regulă o încrezută şi încîlcită flecăreală, care nici nu te lasă să bănuieşti înfăptuirile vizionare de care erau în stare pe cînd se aflau în cercul «siguranţei interne» sau le mai ticăia încă ceasul în «centrala Doomsday !».

Din fericire, sau dintr-un dat al echilibrului, ucenicii-vrăjitori intelectuali sînt contrabalansaţi de alţi intelectuali, care n-au găsit vreun post potrivit cu capacităţile lor sau nici n-au căutat vreunul : outsideri, visători, negativişti dezrădăcinaţi — şi printre ei cîţiva scriitori. Îşi cunosc viitorul. Ştiu cum o să se-nchidă dugheana. Fiind la rîndul lor elitarişti, le contestă cu plăcere ucenicilor-vrăjitori adevăratul intelect. Unii dintre ei au fost şi ei cîndva ucenici-vrăjitori, dar şi-au dat la timp demisia sau au fost daţi afară. Făuritorii intelectuali de cadre din cele două tabere, precum şi cercurile siguranţei interne au cunoştinţă despre aceste renunţări şi suspendări.

George Orwell a fost un asemenea caz. Neisprăvitul elev la Eton, ofiţerul renegat de poliţie colonială, socialistul revizionist. Cărţi ca Ferma animalelor şi 1984 pot fi scrise numai de un intelectual căruia dulcea promisiune Utopia nu-i e străină. Orwell a fost capabil să străvadă scopul ultim al exorcismelor ideologice ale timpului său, dovedind trecerile fluide dintre extreme, mirosind adaosul intelectual şi sosul ademenitor al uneia sau al alteia, descifrînd viitoarea totalitate a schimbării păturilor sociale, a declasărilor şi purificărilor, a infectantei terori, a falsificărilor oficiale de istorie, a punerii limbajului în slujba ideologiei. Antiutopiile sale au astăzi efect dincolo de punctul de pornire al născocirii lor ; dar cînd la mijlocul şi la sfîrşitul deceniului al patrulea au apărut Ferma animalelor şi 1984, ambele cărţi au fost înţelese, prin efectul lor nemijlocit, ca manifestele unui intelectual care se opune ucenicilor-vrăjitori ai vremii sale.

Orwell a înţeles de timpuriu (încă din timpul războiului civil din Spania) că totalitarismul modern poartă şi o amprentă intelectuală. Capacitatea de a gîndi analitic, desprinsă, de orice finalitate valorică, avînd în vedere deopotrivă ţinta şi utopia, le-a permis sistemelor totalitare ca dezvoltarea tehnico-ştiinţifică să le fie utilă ; viitorul lor era asigurat.

Romanul 1984 a fost confirmat de realitatea concretă — dar şi dezminţit sau depăşit.

Elitele intelectuale ale anilor '80 fac încă de astăzi proiecte care depăşesc cu mult anul 2000. Fie că sînt datoare ştiinţei nucleare, electronicii, cercetărilor biochimice sau genetice, fie că sînt legate de sistemul de securitate al primelor lovituri atomice — oricum trăiesc departe de adevăratele probleme ale planetei noastre, adică la distanţa utopic-planificatoare a propriei gîndiri. Nu le neliniştesc foamea şi seceta (care sînt reale), ci presupusul sau realul avans al adversarului la timpul tot mai scurt de avertizare. Nu problemele alimentare şi sociale le incită preocuparea în mizeria crescîndă a omenirii, ci felul în care se pot ţine sub control masele pauperizate. Nu pădurile defrişate şi pe cale de dispariţie, nu fluviile şi mările poluate le stimulează potenţa intelectuală, ci marile legături interspaţiale, manipulările genetice, tot mai vastele cuceriri ale spaţiului cosmic, precum şi întrebarea, plină de iubire faţă de semeni, dacă nu cumva războaiele atomice (în ciuda tuturor pierderilor calculabile), nu ar fi totuşi profitabile.

O mare parte a inteligenţei ştiinţifice actuale lucrează direct sau indirect pentru înarmare, în slujba ştiinţei militare, deci a concurenţei între ambele sisteme. Conştient sau nu — doar se face cercetare dezinteresată ! — capacităţile intelectuale sînt aservite programului «distrugerea omenirii». Munca în cadrul acestui program pare a fi fascinantă, deoarece numai astfel se explică de ce atît de puţini oameni de ştiinţă şi tehnologi se îngrozesc de rezultatele ei parţiale şi temporare. Din nou sînt ucenicii-vrăjitori cei cărora le reuşeşte orice — în afară de un singur lucru, anume să-şi scoată din priză capetele cu tic-tacul lor silit, încît să se facă linişte — spre a gîndi în sfîrşit.

(Versiune românească de Grete TARTLER)

O ÎNSEMNARE

Întrucît nu ne-a fost dat să-l întîlnim, la sfîrşitul anului trecut, pe Günter Grass, în Berlinul Occidental, oraşul său de reşedinţă, spre a purta cu dînsul o discuţie în faţa microfonului despre menirea artei şi a artistului în contemporaneitate, şi în mod special despre raporturile dintre propria creaţie şi poziţia sa cetăţenească, notorie în viaţa publică a R. F. Germania, i-am adresat o scrisoare cu rugămintea de a ne împărtăşi cîteva din gîndurile cele mai fierbinţi care îl frămîntă în momentul de faţă.

Prins cu elaborarea unei noi opere literare, se pare de mare amploare *, Günter Grass ne-a oferit spre publicare în româneşte ultimul său manuscris, încă inedit la acea dată (septembrie 1983), apărut între timp în *Der Orwell Kalender 1984 (Calendarul Orwell 1984)*, publicaţie bibliofilă ocazională, de o circulaţie mai mult decît restrînsă, la Editura Der Bund, din Köln.

Ecou direct al luărilor sale de atitudine, cu răsunet în întreaga lume, în problema păcii şi a războiului, *Die Zauberlehrlinge (Ucenicii vrăjitori)* constituie unul dintre cele mai dure pamflete ale lui Günter Grass împotriva iresponsabilităţii faţă de destinul omenirii şi de soarta omului şi implicit una dintre invitaţiile cele mai grave la meditaţie asupra istoriei contemporane.

Continuînd seria satirizărilor din articolele, pamfletele şi eseurile reunite în volumele *Dich singe ich, Demokratie* (Pe tine te cînt, democraţie), 1965, *Uber meinen Lehrer Döblin und andere Vorträge* (Despre dascălul meu Doblin şi alte conferinţe), 1968, *Über das Selbstverständliche. Reden, Aufsätze, Offene Briefe, Kommentare* (Despre ceea ce e de la sine înţeles. Discursuri, articole, scrisori deschise, comentarii), 1968, *Der Bürger und seine Stimme* (Cetăţeanul şi votul său), 1974, *Im Wettlauf mit den Utopien* (În competiţie cu utopiile), 1978, *Kafka und seine Vollstrecker* (Kafka şi executorii săi), 1978, Günter Grass stigmatizează de data aceasta pe acei dintre «intelectualii» (lipsiţi de conştiinţa misiunii lor) care îşi pun serviciile în slujba forţelor malefice ale istoriei, în slujba înarmării şi a războiului,contribuind cu nepăsare la înfăptuirea *«programului „distrugerea omenirii"»*.

Aluzia voalată sau străvezie se împleteşte la tot pasul cu demascarea directă, fără echivoc, a faptelor, într-un limbaj de o violenţă stilistică, pe care transpunerea într-o altă limbă nu poate nici pe departe s-o sugereze. Mai mult decît oricare dintre intervenţiile anterioare, *Ucenicii vrăjitori* transmite febra de autolimpezire şi de delimitare a unei mari conştiinţe occidentale a timpului nostru, organic interesată de victoria binelui şi de perpetuarea cîştigurilor umanităţii. Şi tocmai de aceea apelul său la responsabilitatea intelectuală, la apărarea libertăţilor cetăţeneşti şi mai ales stoparea sa în faţa nebunei competiţii a înarmărilor sînt de reţinut.

I. OPRIŞAN

ISTORIE ŞI CULTURĂ

Noţiunea de «istorie» aparţine acelei sfere în care s-ar părea că definiţiile sînt inutile. Şi nu doar inutile, fiindcă a le califica astfel înseamnă a fi depăşit pragul pînă la care se întinde efortul unei decantări într-o multitudine de posibilităţi (nu pot spune despre ceva că este «inutil» pînă nu am înlăturat şansele tuturor funcţiilor sale), dar mai ales improbabile. La urma-urmei, o «perspectivă» este posibilă (probabil), dacă se poate configura un cadru al necesităţii, dacă există ceva care să *ceară* respectivul orizont. Dar cine mai *vrea*, într-adevăr, astăzi, să definească istoria ? Datele elementare sînt în aşa fel învăluite în propria lor definiţie, încît par a-şi fi pierdut «realitatea», consistenţa, existînd în principal ca noţiune. Concretul e suprimat ; iau mai întîi act de «idee», senzorii mei îmi «vorbesc» despre noţiune, despre «definiţie». Îl putem, aşadar, completa pe Camil Petrescu : în unele cazuri, nu doar vedem idei, ci simţim idei.

De fapt, această stare de lucruri este rezultatul unui îndelungat proces de distilare, de prelucrare şi de rafinare a sensului, proces echivalent, în cele din urmă, cu o rarefiere în consecinţa unei puternice mişcări centrifugale. *«La început*

---

* Răspunzîndu-ne, *«în numele lui Günter Grass»*, la 27.2.1984, la o altă epistolă de-a noastră, secretara sa, Eva Hönisch ne informa că prozatorul se află *«retras la o mănăstire»*, muncind *«la o nouă creaţie»*, la care continuă să lucreze şi în luna mai (după reîntoarcerea dintr-o călătorie din străinătate) : *«Între timp — ni se relata în scrisoarea din 16.5. a.c. — Günter Grass e preocupat din nou de manuscrisul său, la mănăstire, şi nu se reîntoarce toată luna mai, la Berlin»*.

a fost cuvîntul», în cazul de faţă cuvîntul «istorie», dar cu siguranţă şi sensul său, anume cel mai simplu, mai «concret», originar şi primitiv, accesibil tuturor şi cu acces pretutindeni. Să zicem, bunăoară, sensul de «trecut». Apoi, treptat, noţiunea s-a încărcat cu semnificaţii de detaliu, cu unele adiacente, în sfîrşit cu unele de «refracţie» şi de aproximative asociaţii. Pînă la urmă, metaforele au adîncit spaţiul dintre cuvînt şi semnificaţia originară şi au alcătuit ecranul semnificaţiilor nedefinite. Probabil, la început s-a căutat să se spună din ce este format acest «trecut» ; demersul era unul de disociere cantitativă şi de nominalizare. Bănuim că a urmat unul de valorizare, relevîndu-se ceea ce este mai important dintr-o mulţime descompusă. Firesc, n-a întîrziat o întrebare cu privire la factorul care provoacă amintita «mulţime» : a fost treapta cauzalităţii. Inevitabil, procedura s-a îndreptat spre o suprafaţă finalistă, stabilindu-se de ce se petrece ceea ce se petrece. Cînd conjuncţia dintre cauzalitate şi finalitate s-a desăvîrşit, şi cum desăvîrşirea trebuia să aibă loc întru fiinţă, între cauză şi scop fiind tărîmul existenţei omului, problematica s-a instalat pe teritoriul ontologiei. Iar aici, toate frazele sînt posibile, toate definiţiile sînt probabile, cu o singură excepţie : noţiunea semnificativă prin elementaritatea ei. Cuvîntul «trecut» nu mai spune nimic, iar dacă «istoria» s-ar reduce la acest cuvînt, nici «istoria» n-ar mai fi nimic. Astăzi ne ferim să dăm o definiţie «fenomenului» pe care oricine îl ştie, îl «simte», îl cunoaşte la nivelul «tactilului». Condiţiile «naturale» — fiindcă aici ajungem ! — ale existenţei nu mai sînt «definite», dar cercetate. Am dori să avem în faţă o cercetare hermeneutică de tip «Adrian Marino» asupra «istoriei», deşi sîntem convinşi că întreprinderea n-ar putea fi sfîrşită : am fi *obligaţi*, din treaptă în treaptă şi din măsură în măsură, să ne îndepărtăm de centrul acestei galaxii expansionare pînă ce drumul revenirii prin sinteză va fi imposibil. Nuanţele şi sensurile alogene vor sfîrşi prin a ne scăpa de sub control, mişcarea de îndepărtare va fi mai puternică decît forţele *doritei* coeziuni. Poate că într-o asemenea cercetare îşi vor găsi loc nu doar cuvintele scrise cu dorinţa de a aparţine culturii, dar şi unele întîmplări cu «vorbele» lor. Pe una să o înregistrăm noi, fiindcă pînă acum nu am întîlnit-o în scrierile — cum să le zicem ? — teoretice. Dar iată mai întîi faptele :

Debarcarea nemţilor fiind iminentă, britanicii se pregăteau să evacueze insula Creta. Se puteau salva fie navele, fie oamenii. La o primă vedere, nu putea fi vorba de o alternativă şi, ca atare, de o opţiune. Dar trebuie să ştim că, pentru o Anglie blocată de flota submarinelor germane, pentru o Anglie care pierduse deja un număr extrem de mare de vase, fiecare vapor însemna o şansă de *existenţă* naţională în plus. Cu toate acestea, amiralul Cunningham care, în calitate de comandant al forţelor militare britanice din Creta, trebuia să opteze, a ales soluţia «nerentabilă», justificîndu-se (şi iată, acum, «vorbele») : *«Sînt necesari trei ani pentru a construi un vapor. Vor trebui trei sute de ani să se „construiască" o nouă tradiţie. Evacuarea va continua»*.

Poate comentariul nostru ar trebui oprit aici. Vom forţa, însă, pentru a sublinia că — ne învaţă amiralul englez — valoarea omului rezidă doar în calitatea sa de purător al tradiţiei, ceea ce vrea să însemne spiritualitate, aşadar cultură şi, dacă nu ne înşelăm (şi nu ne înşelăm !), istorie.

Şi încă ceva ne învaţă amiralul Cunningham : există perioade şi există momente cînd nu poţi acorda protecţie decît virtualului cultural, şi atunci se caută a se salva o cît mai mare suprafaţă a socialului, în speranţa că acolo va putea avea loc o nouă erupţie culturală. Atunci, decantarea, «selecţia» nu poate *deloc* precede actul protecţiei ; ea va urma acestuia, desfăşurîndu-se ca un proces firesc («sedimentare»). Comandamentele momentului nu exclud, dar fac imposibilă descoperirea şi «păstrarea» creatorului individual. Dar există şi un timp cînd apare răgazul necesar pentru a «proteja» cultura încă de la nivelul creatorului faptului cultural. A nu se întîmpla aşa atunci cînd «se poate» înseamnă — la modul radical — a te afla sub acel *«teribil soare negru din care radiază noaptea»*, cum spunea, superb, Victor Hugo. La modul oarecum... «normal», fenomenul are conturul pe care-l detaliază Alexandru Paleologu comentînd o aserţiune a autorului *Celui mai iubit dintre pămînteni* : *«„O ţară — spune Marin Preda — care nu ştie să-şi apere poeţii va fi învinsă sau va supravieţui lamentabil la coada altor naţiuni, fiindcă poezia e sîngele unui popor care curge subteran prin veacuri şi îl face nepieritor". Prin „poeţi" trebuie să înţelegem, după etimologie, pe toţi creatorii, iar a-i „apăra" înseamnă a perpetua înţelegerea şi iubirea operei lor, transmisia ei deplină şi dreaptă în memoria naţiei şi lumii, înseamnă a-i păstra vii în conştiinţa publică, deci a-i discuta, a-i „critica", dar totodată a întreţine un imens respect pentru creaţia şi persoana lor, chiar dacă aceasta din urmă nu e în toate privinţele*

absolut ireproşabilă. Puri sau impuri omeneşte vorbind, îngeri sau demoni, sau nici una nici alta, ei sînt făpturi miraculoase, zestrea cea mare şi norocul unei naţiuni. A-i apăra, cum spune Marin Preda, mai înseamnă a nu le contrapune şi prefera valori inventate. Aroganţa faţă de ei a mai marilor sau mai micilor zilei, persecutarea fără sau chiar cu motiv a vreunuia din ei, voinţa de a-l înlătura din viaţa socială şi din conştiinţa publică, este o mîrşăvie şi o trădare; voinţa de a-l şterge din patrimoniul postumităţii mai e pe deasupra şi o imbecilă utopie».

Dar să recunoaştem : şi tabloul de mai sus este «uşor» utopic ; nu fiindcă frazele s-ar scălda în supralicitarea pe care sînt gata să le-o acorde cei cu «vocaţia» minimalizării actului de cultură, a gestului creator, dar pentru că, pe măsura scurgerii timpului, acolada «protecţiei» devine din ce în ce mai puţin cuprinzătoare. Poate fi acesta şi un efect al «specializării» : creatorul se îndepărtează (se «dezice») de ceea ce e înafara creaţiei (scris, pictat, sculptat, interpretat etc.), aceasta fiind nu doar principala, ci singura sa «profesiune». Şi atunci de ce s-ar interesa de creaţie ierarhia socială ? Care nu ştie şi nu poate privi creaţia din «interiorul» ei. Mai ales că apar «anume» incongruenţe : *«...încep să cred* — scrie Laurenţiu Fulga — *că singurii filosofi ai timpului contemporan sunt scriitorii cei fără egal, vreau să spun — singurii care mai îndrăznesc să pună întrebări şi să caute răspuns la aceste întrebări, dar strigătele lor nu ajung pînă la auzul celor care le determină destinul (chiar aş fi grozav de curios să văd cum arată o statistică a cărţilor de căpătîi, pe care le-ar citi, oricît de rar, marii despoţi şi marii generali ai lumii !)».*

Cele de mai înainte pot fi continuate pe portativul unei idei căreia îi dă consistenţă Octavian Paler : *«A combate elitismul nu înseamnă, desigur, a toci, a micşora vîrfurile ca să nu fie umilite şi scandalizate mufuroaiele. Respectul valorii e nu numai firesc. E obligatoriu. Orice cultură trebuie să combată mediocritatea pentru a se apăra de ea».* Să trecem peste «dubletul» elitism social/elitism cultural, zone evident nepolarizante decît cu totul accidental, şi să sperăm într-o «soluţie» de tipul celei pe care ne-o oferă, cu degajat optimism, Constantin Noica : *«Cred că secolul 21 va fi unul al regăsirii spiritualităţii, după ce secolul 19 fusese unul al istorismului, iar al nostru, unul al ştiinţei».*

Aşadar, orice cultură trebuie să combată mediocritatea... Dar ştim, oare, cu adevărat, care sînt mediocrele produse ale prezentului ? Şi ce «grilă» le poate opri ? Dacă am putea răspunde afirmativ şi argumentat la aceste întrebări, introducînd totodată criterii stabilite, s-ar «topi» una din marile probleme insolubile ale culturii: circumscrierea promptă şi sigură a valorii. Fără îndoială, se întîmplă cîteodată şi o asemenea circumscriere ; dar cîmpul valorizării este cutreierat încă, şi probabil va fi întotdeauna, de umbrele incertitudinii şi de spectrele erorii. «Judecată», «evaluare» etc. sînt noţiuni de o maximă relativitate pe teritoriul a ceea ce se numeşte «critica de artă», respectiv a ceea ce ar trebui să fie «instanţa valorizatoare». Dar, oare, e corect a spune «ar trebui», cînd condiţia de existenţă a amintitei «discipline» se raportează nu la condiţional, ci aproape la imperativ ? Deci — critica de artă *este* o instanţă valorizatoare. Şi de aici înainte rămîne să înţelegem şi să acceptăm dublul statut al valorii. Pe de o parte, ni se impune specificitatea istorică a valorii, faptul că aceasta există în timp şi suferă «modelări» în timp : apar accente diverse, oscilaţii între poli, negarea urmează afirmării şi invers, «calitatea» primeşte grade etc. Pe de altă parte, există şi o constantă valorică în durată : o anumită «realitate osificată» a unei opere se stabileşte «prin tradiţie» între graniţele valorii, o valoare «perpetuă», un *pattern* axiomatic. Cea dintîi, ar putea fi privită ca o valoare în constituire, dezvăluind un proces mai scurt sau mai lung, ezitant şi fluctuant, unul care în cele din urmă se poate «finaliza», dar tot atît de bine se poate sfîrşi ca un consum «ineficient». Cea de a doua, în schimb, este *un produs* — realitatea de după valoarea în constituire «finalizată».

Sigur, obiecţia principală care ni s-ar putea aduce este că şi «produsul» e definibil prin istorie, că este supus istoriei ; că această valoare nu poate fi detaşată de «subiect», care — sub specia timpului — este o continuă variabilă (o valoare pe care n-o «consumă» nimeni nu *există)* ; că «viaţa» valorii e dată de permanenta variaţie a sistemului relaţionar obiect/subiect etc. Nu contestăm toate aceste propoziţii, insistînd totuşi asupra faptului elementar că nici mişcarea nu este posibilă în absenţa corpurilor care se mişcă. Istoricitatea este un atribut, nu un «subiect» ; nu există istoricitate în sine şi pentru sine ; ea «este a cuiva».

Dar să revenim la chestiunea valorii şi a criteriilor ei. S-a spus, de pildă, nu o dată, că excepţia, că datul ieşit din comun reprezintă o marcă a valorii. Teza a fost violent afirmată de toate mişcările de avangardă ale veacului nostru ; şi nu

numai de către acestea. În mediile «conservatoare», de altfel, totuși cu o altă argumentație, domina ideea că «măsura comună» e o expresie a vulgarității, a simțului și spiritului mic-burghez ; am zice că nu alta decît aceea teoretizată astăzi în cadrul categoriei *kitsch-ului*. Oricum, dincolo de cantitatea de «adevăr» din asemenea atitudini, nu sînt prea departe nici inflexiunile «elitarismului» (social sau intelectual). În Evul Mediu, pe punctul de sus al acestei opinii, se află «trimiterea» lui Erasmus la *stultitia* : «*Printre artele sau științele acestea* (umaniste — n.n.), *sînt prețuite mai mult cele ce se apropie mai tare de simțul comun, adică de prostie*». O «evaluare» relativă, totuși. S-ar putea să fie vorba, de fapt, chiar de o neînțelegere, de o «improprietate». Nu cumva «prețuit» vrea să însemne, aici, «cunoscut», mai «accesibil» înțelegerii largi ? Și întrucît aceasta ar fi o crimă ? Nu aplicăm, oare, în devălmășie, un «criteriu» care nu e compatibil cu toate sectoarele ? Fiindcă — să dăm un exemplu — nu prin «accesibilitate» putem cîntări construcțiile filozofiei. Ca să nu mai vorbim de rezultatele cercetării matematice.

Dar în cazul literaturii ? Ne grăbim să scriem că uneori da, alteori nu. De altfel, există și un elitism al «instanței valorizatoare» care tentează nu o dată și care conduce la formulări apăsat categorice de tipul : «*O carte cu succes de public este mormîntul poleit al unui talent mediocru*». Aserțiunea aparține eseistului american, stabilit în Anglia, Logan Pearsall Smith, unul din criticii care au respins creația lui T. S. Eliot și Ezra Pound. E adevărat, mecanismul de «obținere» a *best-seller*-ului e într-o bună, enormă parte a sa «artificial», o «provocare tehnică» (tehnica lansării !), dar nu se află întotdeauna și de regulă în divorț cu valoarea. Ba uneori — evident, destul de rar și numai în anumite condiții — *best-seller*-ul apare și în absența propriului său mecanism. Așadar, să nu ne cufundăm în «reguli» ca într-un absolut și să nu uităm niciodată că și regulile se mulează, mai mult sau mai puțin, dar se mulează după «alcătuirea» izvoditorului lor. Că este așa ne-o probează, iată, un alt «criteriu» semnat de Heinrich Heine : «*Toate cărțile scrise repede (...) îmi trezesc o anumită prejudecată împotriva autorului*». Dar poetul german scria cel puțin «îmi»...

Numai că persoana întîia singular dobîndește, în cultură, prestigiul de fapt al unui «criteriu» ; autoritatea confesiunilor, a mărturiilor așa se explică ; așa se explică de ce afirmații «personale» pot fi privite ca texte aforistice, adesea ca axiome. În ultimă instanță, «estetica» lui André Malraux — bunăoară — nu este decît o convertire în principii artistice a unor principii de viață, iar scriitorul a fost deosebit de atent în a-și «singulariza» frazele. El spunea : «*Totdeauna creația m-a interesat mai mult decît perfecțiunea*» — ceea ce reprezenta un elogiu adus actului, nu produsului «osificat». Perfecțiunea aparține constituitului, «judecatului», statornicitului ; creația e mișcare, e înfăptuire «în curs», poate fi chiar amestec de bine și rău, de frumos și urît, de izbîndă și eșec. E viul, pare a preciza Malraux. Dar este «perfecțiunea» o stare pietrificată, moartă ? Părerea noastră e că, într-un fel, autorul *Condiției umane* se plasa într-o confuzie. Cel puțin *pentru noi* apare ca o confuzie. Numai sesizarea unei atari *posibile* confuzii, numai intuirea ei l-au putut determina pe Constantin Noica să «vadă» perfecțiunea ontologică în mișcarea creației, de unde accentul : «*Mai întîi este prost, spun eu, să-ți termini viața cu o împlinire, și nu cu un rest. Sfîrșitul nu trebuie să te prindă în înghețul unui lucru isprăvit. Nu trebuie să pui mîinile pe piept și să provoci sfîrșitul, așteptîndu-l. Firesc este să nu știi de el și să fii surprins în plin gest. Ca și orice problemă care este adevărată numai dacă, rezolvată fiind, lasă un rest, la fel și orice viață adevărată trebuie să lase un rest, nu doar o împlinire*». Se află Malraux și Noica de aceeași parte a baricadei ? Unul crede în spiritul acțiunii, celălalt în acțiunea spiritului. Dar poate că amîndoi sînt în fața unei absențe, și atunci rîndurile lui Gabriel Liiceanu devin emblematice : «*Noica crede în cultură FĂRĂ REST. Cu alte cuvinte, el nu poate accepta că aici nu este vorba PÎNĂ LA URMĂ decît de crearea unei diversiuni menite să ne ascundă pateticul situației de a ne afla singuri în fața absenței lui Dumnezeu. [...]. Prin natura lui chiar, Noica este incapabil să gîndească spiritul în tensiunea pe care o comportă inserția acestuia în finit și SĂ-L COBOARE* (sublinierile aut. — n.n.) *astfel la proporția pămîntească a ființelor conștiente finite*». Numai că adoptarea *acestui* principiu, al lui Noica, este singura șansă a omului — creația, cultura. Altfel l-ar pîndi neantul, golul, absența, sinuciderea. De unde ipoteza (numai ipoteza ?) : creația este singurul criteriu al creației, cultura este unicul criteriu al culturii. Absența nu poate fi un criteriu...

Mircea BRAGA

CRONICA EDIȚIILOR

În dezbatere :

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

La afirmația pe care Al. Piru o făcea în numărul trecut al revistei de față privind lipsa Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» din procesul editării critice a creației călinesciene, am primit din partea Colectivului ediției critice — G. Călinescu **următorul răspuns :**

OPERA OMNIA

Editarea critică a operei lui G. Călinescu constituia o sarcină ce revenea în mod firesc Institutului ce astăzi îi poartă numele. Problema s-a pus imediat după dispariția sa. Diverse împrejurări au făcut ca trecerea la realizarea ei să întîrzie *. Se cuvine menționat faptul că, pe parcurs, unii membri ai Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» au editat diverse opere, cunoscute

---

* *Pentru a înlătura orice discuție colaterală, reproducem aici conținutul unui* pliant *tipărit de Editura Academiei R. S. România în anul 1979, referitor la proiectul reeditării* Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent :

«Ediția critică, de referință, a *„Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent"* de G. Călinescu, în curs de pregătire, are la bază textul apărut în 1941, căruia i se vor integra adaosurile făcute în mod expres de autor în vederea reeditării acestei capodopere. Întrucît procesul de elaborare a *„Istoriei"* este, la rîndul său, profund semnificativ, deopotrivă pentru specialiști și pentru cititorii obișnuiți, ediția va cuprinde și tot ce s-a păstrat din formele anterioare versiunii tipărite, precum și variantele ulterioare, astfel încît să avem la îndemînă atît cartea propriu-zisă, cît și tot ce a rămas scris de autor în vederea tipăririi sau retipăririi ei.

Pentru atingerea aceluiași scop, al integralității, se va reproduce materialul iconografic al ediției din 1941, ca și cel adunat de G. Călinescu în vederea unei ediții noi.

Într-un corp de note și comentarii ale editorului se vor semnala, unde va fi cazul, noile cuceriri și rectificări propuse de cercetarea literară actuală în legătură cu viața și activitatea unor scriitori, cu apariția unor cărți și reviste etc., indicîndu-se, se înțelege, de fiecare dată, sursele respective.

Întrucît G. Călinescu a publicat după apariția cărții o seamă de articole, note, studii și cronici literare despre diferiți scriitori români, din care unele ar fi constituit, probabil, baza acelor „adaose-tablou care vor urmări mișcarea literară mai departe", toate acestea vor fi menționate într-o notă bibliografică anexă, astfel încît și pe această cale cititorul să aibă o imagine cuprinzătoare a viziunii lui G. Călinescu asupra literaturii române, de la origini pînă în contemporaneitate.

Postfața editorului va schița locul acestei monumentale lucrări în activitatea de ansamblu a lui G. Călinescu, valoarea ei excepțională pentru cunoașterea aprofundată a literaturii noastre, înălțimea la care se situează ea în istoriografia literară românească și în cea europeană, ecoul său de la apariție pînă astăzi.

Ediția se va încheia cu un indice general de nume, locuri și titluri de opere, în spiritul celui al ediției din 1941.

Astfel concepută, noua ediție va înlesni cunoașterea integrală a acestei hărți profund patriotice a spiritualității literare, a dinamicii creatoare a unui învățat genial — exemplu de devotiune și probitate în valorificarea plenară a literaturii naționale. ● Ediție critică, de referință, cu toate datele corespunzătoare. ● Text de bază : ediția din 1941, căreia i se integrează toate adaosurile și interpretările făcute de autor în vederea reeditării acestei capodopere. ● Întregul laborator al cărții, unul dintre cele mai revelatoare din literatura română ● Iconografia ediției din 1941, întregită cu cea alcătuită de autor în vederea unei ediții noi ● Facsimile după manuscrisele autorului ● Un amplu corp de note și comentarii, completări bibliografice, o notă asupra ediției și o postfață a editorului GEORGE MUNTEAN ● Format similar celui din 1941».

Oare chiar să nu fi avut Al. Piru cunoștință de această inițiativă ?

și inedite, ale scriitorului **. De asemenea, alți cercetători (Al. Piru, Adrian Marino, Geo Șerban, Andrei Rusu etc.) au publicat, între timp, *scrieri* ale sale.

Colectivul format în anul 1983 (compus din Cornelia Ștefănescu, George Muntean, Marcel Dață și Nicolae Mecu) și-a propus să *editeze critic* întreaga operă a lui G. Călinescu. Dată fiind complexitatea acesteia, ca și faptul că autorul abia începuse editarea ei în formă definitivă, colectivul a decis să țină seama de realitatea dată și să reia procesul de la capăt. În acest sens, se va avea în vedere atît partea manuscrisă, cît și cea tipărită a *scrierilor* lui G. Călinescu.

Natura operei a impus ca ediția să fie concepută în două serii paralele. Una va cuprinde opera critică și de istorie literară, iar cealaltă scrierile de ficțiune. Evident, diviziunea este convențională și de lucru, opera călinesciană fiind unitară în ansamblul ei, iar ediția va reflecta interferențele dintre cele două planuri. Publicarea volumelor din cele două serii se va desfășura relativ simultan, începînd din 1985, cînd se împlinesc 20 de ani de la moartea lui G. Călinescu. În cadrul fiecărei serii se va respecta cronologia operei.

Ca principiu general, colectivul și-a propus să alcătuiască o ediție de tip *opera omnia*. Aceasta presupune, pe lîngă tipărirea științifică a totalității textelor călinesciene, urmărirea genezei scrierilor sale, a laboratorului de creație și a ecourilor în conștiința critică, de la apariție pînă la zi. Ediția, care va însuma circa 30 de volume, se va încheia cu o bibliografie exhaustivă. Va cuprinde, desigur, o bogată iconografie și o încercare de a reconstitui «biblioteca» și universul lecturilor călinesciene. Ediția se va deschide cu o prefață de ansamblu, o expunere a principiilor generale de editare și o cronologie. Fiecare volum va fi însoțit de o introducere privitoare la cuprinsul acestuia și de o notă relativă la modul cum a fost întocmit. Se înțelege că se va ține seama de toate contribuțiile editoriale și critice de pînă în momentul respectiv.

Dată fiind complexitatea și importanța deosebită a operei călinesciene, care va fi restituită cu fidelitate în spiritul și litera sa, ea a fost înscrisă în planurile Editurii Academiei, urmînd să apară sub auspiciile Secției de Literatură, Artă și Filologie a Academiei R.S.R. și, evident, sub egida Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu».

Colectivul ediției critice — G. Călinescu

CORESPONDENȚA LUI AL. ROSETTI CU G. CĂLINESCU (1932—1964)

prezentată de Liviu Călin. Editura Eminescu, 1984, 156 p.

Al. Rosetti se numără între cei foarte puțini cu care G. Călinescu a întreținut un veritabil dialog epistolar. Aserțiunea poate părea o generalizare pripită atîta timp cît nu se cunoaște decît o parte din scrisorile trimise de Călinescu (volumul publicat în 1979 de Nicolae Scurtu), dar se susține, indirect, prin consultarea celor primite și asupra cărora ne putem pronunța în cunoștință de cauză. Numărul acestora e considerabil, însă cei mai mulți dintre emitenți figurează cu numai 1—2 scrisori, denotînd lipsa răspunsului. Paradoxal, avem de-a face cu foarte numeroși corespondenți, dar cu infime corespondențe. Chiar aunci cînd numărul de scrisori primite atestă mulțimea replicilor, conținutul lor pauper situează relația la un nivel de suprafață. Nostalgia după dialog a clasicului și obsesia operei subsumează, la el, activitățile cele mai înrobite contingentului, iar relația epistolară îl interesează cu adevărat numai dacă aceasta permite saltul de la «viață» la «operă»,

** [Studii de istorie a literaturii române] *în vol.* Istoria literaturii române, II. De la Școala Ardeleană la Junimea, *Editura Academiei R. S. România, 1968* ; Studii și cercetări de istorie literară. *Text îngrijit de Eugenia Oprescu, Editura Tineretului, București, 1966, 213 p* ; [*Articole de G. Călinescu*] *în vol.* Muzică și literatură. *Antologie, studiu introductiv, note bibliografice de Emil Manu, Editura Muzicală, București 1966, pp. 77—138* ; Scrieri despre artă, *ediție alcătuită de George Muntean, vol. I—II, Editura Meridiane, 1968* ; Însemnări de călătorie, *ediție îngrijită, prefață și indice de George Muntean, Editura pentru turism, 1973* ; Scrinul negru, *tabel cronologic, prefață, note și bibliografie de Cornelia Ștefănescu, Editura Albatros, 1974* ; Scrinul negru. „Dosarul" Scrinului negru, *studiu introductiv și ediție de Cornelia Ștefănescu, vol. I—II, Editura Eminescu, 1971* : G. Călinescu și contemporanii săi *(Corespondență primită)* ; I, *ediție îngrijită, note și indice de Nicolae Mecu, Editura Minerva, 1984.*

de la observația individuală la caracterologie, de la cazul particular la propoziția de principiu. Un asemenea «destinatar» G. Călinescu l-a găsit rareori, însă nu pentru că o epocă atît de bogată (în spirite) precum a fost cea interbelică nu i l-ar fi putut oferi cu prodigalitate; pe lîngă condiția sa, principial ingrată, de critic, trebuie luate în calcul frapanta, ireductibila originalitate a personalității sale creatoare, uimindu-i și deconcertîndu-i pe cei mai mulți, lăsîndu-i fără replică (ca în cazul oricărui mare spirit, dialogul său cu contemporanii este în atîtea rînduri un... monolog), precum și temperamentul vulcanic, contradictoriu, de umoare inegală.

Al. Rosetti era, în toate privințele, omul ideal pentru un dialog cu G. Călinescu: intelectual de vastă cultură, om de gust și cititor avizat de literatură, spirit clasic și temperament egal, răspunzînd izbucnirilor interlocutorului cu o retragere strategică pînă cînd furtuna va fi trecut, neutralizîndu-le printr-o reacție opusă sau dezarmînd prin simțul umorului și zîmbetul fără ascunzișuri al amiciției loiale, dar, poate mai presus de orice, om cu simțul valorilor, intuind în Călinescu, de timpuriu, pe creatorul de geniu și trecînd peste umorile acestuia spre a facilita — manager de excepție al literaturii române — drumul capodoperei de la manuscris la pagina tipărită și de la blam la triumf. Scrisorile sale telegrafice, strict funcționale, conținînd (pe puncte!) sfaturi și propuneri realiste, lasă să transpară spiritul unui nobil protectorat, conștient nu numai de valoarea dar și de slăbiciunile în ordinea practică ale prietenului, nu numai de actele sale inspirate dar și de gafele și deciziile lui pripite. El pare a-l însoți ca o umbră benefică, temperîndu-i izbucnirile, întremîndu-l în momentele de depresie, fiind cînd avangarda, cînd spatele, într-o luptă adesea dură, în toiul căreia îl face să simtă umărul comilitonului. Între strategii chibzuite și conturi aride, cîte o propoziție-medalie comunică bucuria izbînzii, izbîndă a creatorului, consemnată de primul lector al manuscrisului, ori a editorului în fața «produsului finit». Despre scrisorile lui Al. Rosetti către Călinescu se poate spune ceea ce criticul a scris la apariția Notelor din Grecia: «...sînt niște telegrame sugrumate de emoție, niște strigăte de entuziasm».

Ediția întocmită de Liviu Călin este o replică perfect simetrică dată volumului publicat în 1977 de Al. Rosetti (scrisori primite de la G. Călinescu), începînd cu titulatura, continuînd cu punerea în pagină a epistolelor și cu alte caracteristici tehnico-tipografice, terminînd cu structura formală a notelor. Editorul a avut privilegiul de a completa informațiile dobîndite pe cale... livrescă cu cele consemnate cu admirabilă devoțiune în convorbirile sale cu Al. Rosetti. În acest fel, notele și comentariile sînt nu numai de o mare bogăție, dar au și palpitul de viață și de autentic al faptului trăit, relatat cu dezinvoltură și culoare sau inducînd «timpului mărturisirii» dramatismul «timpului trăirii» (v. de pildă, la p. 64—65, relatarea istoriei cu portretul șefului legionar). Scrisorile devin adeseori pretext pentru reconstituirea unor secvențe biografice importante (ca, de exemplu, împrejurările în care Al. Rosetti s-a apropiat de Călinescu), a unor polemici (ca aceea iscată la apariția cărții lui Tudor Vianu despre I. Barbu) sau a contextului politic și cultural în care a apărut Istoria.

Să vedem care sînt principalele aspecte de istorie literară revelate de atît de substanțialele «telegrame» ca și de aparatul notelor. Cele mai importante se referă la Istoria literaturii române, despre care scrisorile încep să vorbească încă din 1932! Al. Rosetti a fost probabil cel dintîi care a văzut în Călinescu pe virtualul autor al unei sinteze de proporții monumentale asupra întregii literaturi naționale. Premoniția, mergînd pînă la anticiparea unei trăsături fundamentale a marii Istorii din 1941 («populată cu figuri, nu cu umbre») nu surprinde la Al. Rosetti. Ca editor, el a fost — cuvîntul nu e prea mare — un «voyant», descoperind virtualul și catalizîndu-l în direcția naturii acestuia. Un an mai tîrziu (decembrie 1933), o scrisoare a sa arată că Istoria era deja înscrisă în programul editorial al Fundației, la secțiunea «Biblioteca Enciclopedică», sub titlul: «G. Călinescu, Istoria literaturii române, 4 volume». Pînă în 1940, referiri la ea nu mai apar, în schimb în anii 1940—'41 monopolizează întreaga corespondență, paralel cu știrile și prognosticurile privind războiul mondial sau dramaticele evoluții interne. Scrisorile lui Rosetti și Călinescu sînt mărturia unei crîncene întreceri a Istoriei cu istoria politică, pe nisipul căreia o crepidă legionară putea oricînd călca cercurile Arhimezilor vremii, cum a și făcut-o cu unii dintre ei. «Cu Ist. lit.: trebuie să ne grăbim — alarmează cu luciditate Rosetti. — Cine mai știe ce va fi mîine! Apoi: acum, cenzura ne va fi favorabilă. Mîine poate nu!», iar altădată: «...presto, mio caro, presto (cu corecturile!)!» La rîndul său, Călinescu gră-

beşte tipărirea (într-o scrisoare din 18 martie 1941 : «Mereu două coale pe săptămînă ! Am făcut socoteala că volumul iese în august-septembrie. Imposibil asta. Mă imobilizează în casă, mă împiedică de la altele. Nu mai pot să mă ocup de *Istorie* decît cel mult o lună»). *Al. Rosetti este concediat de la direcția Fundațiilor, Camil Petrescu — consilier al editurii — propune, înfricoşat, scoaterea unor pasaje din* Istorie *în care, cum comunică Rosetti, germanii sînt «înjurați», Călinescu face opoziție şi paragrafele vor apărea întocmai. La apariția grandiosului volum, Rosetti are revelația definitivă a omului şi a capodoperei :* «Am volumul D-tale pe masă ! L-am cetit în mss., în corectură ; în coale. Recitesc acum ici şi colo pasaje care mă încîntă. Dar, de abia acum, realizez că eşti un *monstru* (în sens etimologic !). Atîtea pagini ! Atîta muncă ! Clipe, zile, ore, ani ! Ce forță !»

Alte aspecte de istorie literară privesc romanul Enigma Otiliei *(şi avem acum una dintre scrisorile care au determniat cunoscuta analiză făcută de autor romanului), volumul* Principii de estetică, *intitulat astfel, aflăm dintr-o scrisoare a lui Rosetti, la sugestia sa, reeditarea (eşuată), în 1947—'48 a* Operei lui Mihai Eminescu *şi a* Impresiilor... *etc. Despre* Bietul Ioanide *aflăm dintr-o adresă că în 1949 este cerut de Editura pentru Literatură şi Artă, al cărei director era atunci Al. Rosetti, care-i va mărturisi mai tîrziu lui Liviu Călin :* «Îmi amintesc vag de isoria cu *Bieul Ioanide* —, oricum parcă i-am cerut să oferteze, nu, chiar să prezinte manuscrisul. Că una, că alta, pesemne mai lucra la el, mi-a trimis prin cineva un fel de ofertă. Două-trei rînduri. În timpul unei şedințe la Academie, după aia, l-am chestionat *„ce-i cu cartea ?"* A dus degetul la gură. La ieşire l-am chestionat iar *„Ce-i cu cartea ?"*. Voiam să aflu ce tratează şi el mi-a retezat-o scurt *„e secret, ai să citeşti !"*».

Judecînd după titlul prețioasei ediții publicate de Liviu Călin, cititorul poate crede — cum, de altfel, au dovedit-o şi unele cronici la carte — că aceasta cuprinde toate replicile epistolare ale autorului în dialogul său cu Călinescu. Semnalăm de aceea că la biblioateca Institutului de Istorie şi Teorie Literară «G. Călinescu» se păstrează încă în jurul a 140 de scrisori şi telegrame ce vor fi publicate în ediția de corespondență primită de G. Călinescu în curs de apariție.

Pînă la scrisoarea din 29 sept. 1932, cu care debutează ediția Liviu Călin, mai înregistrăm 8. Cea dintîi datează din 10 martie 1932 şi conține mulțumiri pentru un articol despre Rosetti, publicat de Călinescu în Adevărul literar... *şi considerat de expeditorul scrisorii drept* «cel mai spiritual şi binevoitor portret literar al meu». *O alta, din 19 mai, îl înştiințează despre un atac pregătit de Torouțiu contra* Vieții lui Mihai Eminescu *şi conchide scurt :* «Aştept cu nerăbdare să reacționăm !». *La 12 august enunță speranța unei revederi,* «să realizăm eventualele d-tale desiderate şi să punem la cale un proiect ce-l doresc realizat» *(probabil,* Opera..., *de nu chiar* Istoria...). *La 14 oct. 1932, o misivă referitoare la recenzia lui Ibrăileanu despre* Viața... :

«Puțini mai mult decît mine au dreptul şi se vor bucura cetind articolul lui *Ibrăileanu* — frumosul articol, atît de just, încît regret că nu l-am scris eu».

Din 1933, datează, pe lîngă scrisoarea publicată în prezenta ediție, încă 11, referitoare la ediția a II-a a Vieții... — *căci cea dintîi, aflăm, s-a epuizat —, la* Opera... *(10 martie :* «În principiu, am aranjat ca *Opera lui Eminescu* să se tipărească la Impr. Națională ; contăm deci ferm pe manuscris în ziua de 15») *şi la diverse servicii publicistice reciproce. Încă 8 epistole sînt din 1934 (corecturi la* Opera..., *I, pregătiri pentru vol. II, nelinişti privind sănătatea lui Călinescu, noi propuneri editoriale etc.), iar din 1935, pe lîngă cele două publicate de Liviu Călin, încă 15 scrisori, legate de vol. II al* Operei..., *informînd despre «văduvia» de I. Barbu, despre Păstorel, plecat la Karlsbad pentru cură de... ape etc. Din 1936, datează 16 scrisori referitoare la* Opera... *IV, V (cu propuneri pentru o bibliografie finală), doctorat,* Istorie *(la 22 oct. :* «Ce devii ? [...] Ce facem cu *Ist. literaturii ?* Pot anunța 1 vol. pentru 1937 şi să-l înscriu în buget ? Rog, răspunde *repede»*, *iar la 23 oct. :* «Înscriu 1 vol. din *Ist. literat.* în bugetul anului viitor. Bravos ! (Aştept cu nespusă nerăbdare să-l savurez !)», *în fine, pe 3 dec., îi trimite* Scris. de la Bistrița *şi, în treacăt, replica la scrisoarea din 1 dec., pamflet la adresa lui Perpessicius :* «Eşti crud cu Perpessicius !». «Cînd ai de gînd să ne dai volumul *[de* Istorie a literaturii, *n.n.] ? Acum,* am nevoie de *preciziuni* pentru noua campanie literară.» — *îi scrie la 4 ian. 1937, an din care datează 27 de epistole. Şi continuă :* «...vol. I, despre origini ? Ce *literatură* e înainte de Văcărești ?!», *declanşînd demonstrația cunoscută a lui Călinescu, în scrisoarea acestuia din 4 ian. 1937. Urmează replica lui Rosetti, la 7 ianuarie :*

«Mă întristează partea care trebuie să mă întristeze din scrisoarea d-tale, dar iar „mă întorc și zic" [:]

ești nedrept cu mine *(voi* — adică *eu!* — care intru pe terenul *d-tale* — adică *noi* — mulțumesc pentru compliment!).

Dar să lăsăm glumele! Neînțelegere (să zic că și din partea mea e vina!).

Nu îndrăznesc să mai explic nimic, de teama să nu fiu *din nou* rău înțeles (vorbeam de ediții curente Dosoftei și Varlaam — care nu există, pînă-și vor găsi Brauerul-Champollion, care va lucra la ele ca un mucenic, ca, drept răsplată să i se spargă capul!).

Îmi exprimam o simplă părere, bucuros de a mi-o schimba — în conversație, lucrul s-ar fi produs imediat, fără nici o turburare. (Dar iată, trebuie să luăm calea cea mai lungă, și tot cred că e mai bine să ne vedem și, în definitiv, să luăm masa împreună și *fără* Ralea — *ce zici?)*

Încrederea în d-ta? Dar e neatinsă! O compar cu un bloc de oțel chromat! Cum de te-ai putut îndoi?!.

La 26 martie, primește volumul de versuri. «Cum să-ți mulțumesc, pentru rara *bucurie? — exclamă editorul cu revelația unei noi opere* — Le-am cetit și înghițit pe nemestecate. Minunate! Le pun *imediat* sub tipar». *Din același an, informații prețioase privind conferința universitară vizată de Călinescu la Iași, date revelatoare despre polemica acestuia cu Lovinescu (în* Viața românească) *și atitudinea diferențiată a lui Rosetti etc.*

Anul 1938 aduce încă 17 scrisori, adăugîndu-se celei publicate în actuala ediție (referiri la Enigma Otiliei — *determinînd explicațiile analitice ale autorului —, la monografia Creangă, discuții despre un volum monografic Bolintineanu și unul Caragiale, în fine propuneri pentru 1939:* «Ce scoatem de d-ta în '39? Mi-ar conveni 2 volume; unul în primăvară, altul în toamnă»).

Cu anul 1939, reintrăm în dezbaterile privitoare la Istorie. *Cele 13 scrisori mai cuprind referiri la* Jurnalul literar, *la colaborarea lui Călinescu cu R.F.R. (cerută expres de Rosetti), la boala lui Arghezi, ale cărei faze sînt relatate cu rigoarea unei foi de temperatură. Cele încă 11 scrisori din 1940 completează datele* Istoriei. *La 2 octombrie, nedumerirea lui Rosetti:* «Ardealul, *centrul* literaturei române? Cum asta? și cu cine?», *urmată, în replică, de cunoscutele demonstrații călinesciene. Paralel, știri neliniștitoare despre schimbările proiectate la Fundații. Liviu Călin publică, din 1941, un număr de 28 de scrisori, cărora trebuie adăugată aceasta, din 20 octombrie, legată de «procesul» intentat* Istoriei *apărute:*

«Canaliile continuă campania împotriva noastră, dar îți mărturisesc că asta nu mă impresionează deloc. Lui K K — prostea i-am răspuns în *Timpul* și în *Unirea* (poate că ai văzut). Mi se spune că Georgescu Delafras îți propune să scoată ediția a 2-a a *Istoriei* (mă mir, știindu-l prost; dar e o afacere comercială!). E adevărat? De ce nu i-ai dat-o? Sau e vorba de *Istoria mică?* Mi se mai spune că K K au decis să nu mai pună în vînzare restul de 800 de exemplare. Așa să fie? Îi poți trage la răspundere!»

2 scrisori — fără o prea mare însemnătate — sînt din 1942, încă 4 din 1943, cu referiri diverse (inclusiv la Istorie), *1 din 1944 (schimbări la Universitate), 1 din 1945, o telegramă din 1961, o alta din 1964.*

Cu aceste întregiri, scrisorile lui Al. Rosetti către G. Călinescu, dimpreună cu replicile călinesciene se constituie în mărturie vie a unei colaborări de excepție între două mari spirite puse în slujba culturii române, în competiție cu împrejurări adesea ostile și cu un timp care «nu mai avea răbdare». Pînă la restituirea lor în integrum *și dincolo de aceasta, valoroasa ediție a lui Liviu Călin rămîne un amplu eșantion semnificativ al singularei cooperări.*

Nicolae MECU

MATERIAL DOCUMENTAR

VARIANTA C. NEGRUZZI A «SERDARULUI DE ORHEI»

În mapa «C. Negruzzi. X. Opera. II. Proza» (dosar nr. inv. 2758) din arhiva Institutului de Istorie şi Teorie Literară «G. Călinescu», alături de alte cîteva lucrări autografe publicate [1], se găseşte şi un mic caiet fără scoarţe, de numai 11 file (ff. 58—68), care conţine scrieri de natură diferită : o piesă de teatru *(Comedie într-o perdea* — f. 58v—60v), două traduceri în versuri *(Stihul cavalerului de modă* — f. 60v—61v ; *Răspuns din partea cavalerului de modă* — f. 61v—62v), trei poezii de dragoste *(Ah, tirano, cu lacrămi îţi scriu / Cu sînge văpsesc... ; Au sosit acuma ceasul / În care să-mi rădic glasul... ; Ceriule înalte / Înfocaţi planiţi...* — f. 63r—64v), o cronică rimată *(Stihul fert-marşalului Potemkin* — f. 64v—66v). Este vorba, se observă imediat, de creaţii literare relativ minore, care au reţinut totuşi, la un moment dat, pentru un motiv sau altul, atenţia scriitorului.

Dintre acestea, un interes cu totul aparte îl suscită, după opinia noastră, *Comedie într-o perdea*. Lipsită de titlu, foarte scurtă, cu mai multe replici (destul de greu de descifrat) în neogreacă, piesa a fost trecută cu vederea pînă acum. Transcriind-o în întregime, în vederea unei culegeri de teatru inedit, am recunoscut însă în ea, cu surprindere, o variantă — cea dintîi identificată după mai bine de o sută de ani ! — a «fragmentului dramatic» *Serdarul de Orhei*, care contează, în istoria teatrului românesc, printre primele manifestări ale genului, bucurîndu-se, aşadar, de o anumită notorietate în rîndul specialiştilor.

După cum se ştie, comedia *Serdarul de Orhei* este prima din acele «trei curiozităţi găsite în fundul unui sipet» pe care V. Alecsandri le-a publicat, în 1875, în *Convorbiri literare* [2]. Descoperitorul o definea, exact, ca «o încercare de satiră făcută în contra unui parvenit ce intrase ca ginere într-o familie *evgheniştă*», o considera, nu fără temei, ca fiind «compusă înainte de 1811», adică «pe cînd încă Besarabia făcea parte din Moldova» şi o aprecia «atît ca model de stil, cît şi ca un colţişor din tabloul social» de la începutul secolului al XIX-lea. Pentru creatorul celebrei «galerii de tipuri contimporane», *Serdarul de Orhei* era ea însăşi «o mică galerie de tipuri dispărute ce are preţul ei în ochii amatorilor de studiu fiziognomic, căci arată cîteva caractere de sub regimul fanariot». În ceea ce priveşte structura comediei, întemeindu-se pe varianta aflată în posesia sa, poetul nota : «Autorul anonim a pus în scenă trei *obraze* (personajuri) originale care negreşit erau menite a conduce intriga unei piese în mai multe acturi ; însă nu mi-au căzut la mînă decît cîteva scene din *«arătarea A (actul I)»*. Prezentarea se încheia cu o firească doleanţă : «Ar fi de dorit ca să se descopere urma acestei comedii...».

Ipotezele şi concluziile lui Alecsandri au fost admise, fără rezerve, mai întîi de T. T. Burada [3], apoi, pe urmele acestuia, de Ioan Massoff [4] şi de Anca Costa-Foru [5], textul piesei fiind judecat, în

---

[1] Vezi *Vînătorul cel bun sau meşteşugul de a nu-ţi fi urît*, publicat de Paul Cornea şi Elena Piru, în *Documente şi manuscrise literare*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1967, p. 239—262 ; Andrei Nestorescu, *Din ineditele lui Costache Negruzzi*, în *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 1/1983, p. 85—89 ; Idem, *Un glosar de arhaisme al lui Costache Negruzzi*, în *Limbă şi literatură*, nr. 2/1983, p. 234—235.

[2] *Trei curiozităţi*, în *Convorbiri literare*, IX, nr. 7, 1 oct. 1875, p. 274—279.

[3] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iaşi, 1915, p. 97.

[4] Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1961, p. 129.

[5] În tratatul *Istoria teatrului în România*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1965, p. 253.

lipsa unui manuscris de epocă [6], exclusiv pe baza versiunii din 1875, căreia a trebuit, *volens-nolens*, să i se acorde deplină crezare. Iată de ce apariția, acum, a *variantei C. Negruzzi* a *Serdarului de Orhei* — o copie, opinăm noi, efectuată în jurul anilor 1830 — vine să umple un gol real în această problemă, doar aparent clară, de istorie literară.

În raport cu varianta Alecsandri [7], varianta Negruzzi a comediei prezintă deosebiri care se cuvin a fi măcar semnalate. În privința conținutului, ele se referă la terminologia teatrală folosită (*actul* este numit «*perdea*», nu «*arătare*»; *scena* este numită «*cort*», nu «*perdea*»; numerotarea scenelor se face cu cifre arabe, nu cu literele alfabetului grecesc), la numele personajelor (nătărăul se numește *Aferta*, poreclit *Baston*, nu *Arifta*, poreclit *Bostan*; gramaticul se numește *Stavri*, nu *Stavarache*; socrului nătărăului, enigmaticului *B***, i se dă numele real : *Balș*; un oarecare boier se numește *Prozorovski*, nu *Podorovski*), la întinderea replicilor (unele sînt mai lungi, altele mai scurte). Sub aspect formal, textul apare ca mult mai puțin cizelat, e mai frust, versurilor (românești și grecești) le lipsește rigurozitatea metrică (o caracteristică, de altfel, a majorității «stihuirilor» similare din epocă). Datorită îndeosebi acestei din urmă particularități, înclinăm să socotim varianta Negruzzi a *Serdarului*... mai apropiată de arhetip, căci adeseori, atunci cînd avem de-a face cu cópii ale primelor noastre piese, imperfecțiunile prozodice constituie dovada fidelității față de original. Varianta Alecsandri, destinată la un moment dat tiparului, ar fi putut beneficia de îndreptările tacite ale editorului, care, după cum se știe, considerînd drept obligatorie corectitudinea versurilor, obișnuia să-i mai «corijeze» pe autorii anonimi (ca în cazul, celebru, al «prelucrării» *Mioriței*).

Descoperirea variantei Negruzzi impune și o observație mai generală cu privire la statutul *Serdarului de Orhei* în literatura dramatică națională. Textul acesta s-ar putea să nu fie, totuși, numai un «fragment» dintr-o comedie mai amplă. Titlul, *Comedie într-o perdea*, adică *într-un act*, indică existența unei piese de mică întindere : într-un *singur* act. Citită astfel, ca o scriere scurtă de sine stătătoare, fără prejudecata încadrării «fragmentului» într-un ansamblu, piesa — în care, *nota bene*, apar toate «obrazile» din distribuție ! — trădează o unitate de necontestat, avînd deopotrivă început și sfîrșit, desigur, ambele cu rol enunțiativ. Înlocuind presupusa intrigă (din presupusa continuare) cu ceea ce oferă *practic* textul : *descrierea* caracterului personajelor — modalitate scenică perfect în spiritul rudimentarelor piese din copilăria teatrului românesc, se observă că, în definitiv, cititorul/spectatorul află absolut totul și despre Aferta, și despre Catinca, și despre Stavri, prezentați și satirizați prin propriile lor cuvinte. În același timp, el știe (ghicește) totul și despre ce o să se întîmple la Orhei, amuzîndu-se dinainte («*Ce comedie oi să am la Chișineu !*» exclamă cu intenție Stavri) de inerentele încurcături și gafe ale lui Aferta. Dacă s-ar fi întîmplat într-adevăr *ceva anume* la Orhei, dacă acțiunea piesei s-ar fi complicat în vreun fel oarecare (prin înfățișarea noului serdar în exercițiul funcțiunii), atunci mai mult ca sigur că ar fi fost necesară introducerea și a altor personaje (boieri, țărani, împricinați etc.) pentru a se sublinia nepriceperea «nătărăului».

Strict expozitivă, recurgînd, pentru conturarea subiectului, doar la *destăinuirile* personajelor (care, în chipul cel mai naiv, își povestesc faptele, își mărturisesc gîndurile, își desconspiră planurile) și la *sugerarea* evenimentelor viitoare, această «*comedie într-o perdea*» s-ar putea să fie unul din acele mici texte dramatice, cu caracter de pamflet social-politic, scrise special pentru «păpușării», de felul celui intitulat *Comedia banului Costandin Canta ce-i zîc Căbujan și Cavaler Cucoș* de C. Conachi, N. Dimachi și D. Beldiman, cu care, de altfel, se și înrudește, atît tematic cît și stilistic [8]. Menționarea numelui unui mare boier — Balș —, atacat fățiș în relațiile sale de familie, apoi prezența celor cîtorva expresii triviale și aprecieri pe șleau la adresa unor persoane reale, nu ar fi permis, desigur, reprezentarea piesei pe o scenă de teatru, ci numai în cadrul spectacolelor de marionete, improvizate, de către trupele ambulante de păpușari, în casele adversarilor familiei satirizate.

Andrei NESTORESCU

[6] Nu am găsit manuscrisele, originale sau copiate de Alecsandri, ale celor *Trei curiozități* în nici una din arhivele *Convorbirilor literare* — de la B.C.S., de la B.A.R. și de la Institutul «G. Călinescu».

[7] Reprodusă, recent, în V. Alecsandri, *Opere, VII, Teatru*, text ales și stabilit, note și comentarii de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, București, Editura Minerva, 1981, p. 1152—1158.

[8] Vezi, în această problemă, *Istoria teatrului în România*, vol. I, *ed. cit.*, p. 252—261.

⟨SERDARUL DE ORHEI⟩

Comedie într-o perdea

Obrazile

Nătărăul A f e r t a ci să numești *Baston*
Gramaticul T e r b i é ci să numești *Stavri*
Cucoana C a t i n c a
Fratile gramaticului, ci să numești C o s t a c h i

In Ieși. Casă cu doi rînduri din dosul Mitropoliei, cu odăi împodobite cu cadri și cu oglinzi. Nătărăul Aferta, de bucurie primblîndu-să, singur merîndu-să.

[CORTUL INTÂI]

BASTON : De vreme ce piste fire norocul m-au agiutat
Cu starea-aceastâ înaltă în care m-am însurat,
Gîndind îmi ies din simțire, futu-i mă-sa, de-amețăsc,
Văzindu-mă într-această stare îmi vine să mă mîndresc.
Cum s-au putut face aceasta : ginere Balș să ia
Pe-un Vasîlache ca mine, nici pren cuget nu-mi trecea.
Dar fiindcă-am nume-în lume, că sînt de vali neguțitor,
Au gîndit că am simțire și voi fi bun dregător.
Și socotind el aceasta, s-au silit de-au isprăvit
La ținutu Orheiului sărdar de m-au rînduit.
Futu-i mă-sa, ce om mare am agiuns acum să fiu !
Unde-i tata să mă vază ? Păcat că nu este viu !

CORTUL AL 2-LE

BASTON : Costache, acum îndată să te duci
La frate-tău Stavarache și aici să mi-l aduci !

COSTACHE : Mă duc acum îndată să-l găsăsc
Și poronca dumitale cu grab' s-o împlinesc.

CORTUL AL 3-LE

Vine gramaticul Terbié și într-a în odaie la Baston cu un tarz foarte măreț, făcînd complimenturi grecești.

STAVRI : *Proskino ton bei mu, to țelebi Vasilaki.*
Ti prostazete tu dulu, tu Stavaraki ?

BASTON : Te-am chemat ca să te-ntreb gramatic să fii de vrei,
Fiindcă sînt rînduit să merg sărdar la Orhei.

STAVRI : Pe dumneta ? *(kathe afto) Kala ti akuo ? Maskaralaki !*
Ine ekino to kadiliki,
Na katantize is afto to hali,
Ine aporian pola megali.

BASTON : Pe mine, dar ! nu mă crezi ? ori gîndești că te-amăgesc
Și cu dumneta fiind n-aș putè să sărdăresc ?

STAVRI : *Alazi tora, bei mu.* Dacă vrei a m-asculta,
Cu a mè povățuire vei putè a giudeca
Că n-ai greși niciodată, că eu te voi învăța
Și la cărți de giudecată și tertip de-a cîștiga,
Că eu cu Dragomănache am fost la acel ținut
Și cu toți lăcuitorii mă am bine cunoscut.

BASTON : Te-ncredințez pe-a mea cinste că la toate te voi asculta
Și nu ți-oi sta împrotivă la orice mi-i învăța.

STAVRI : Așa-ți hotărăsc, voi mergi, și cît voi putè mă voi sili
Și nădăjduiesc că poate într-un an ți-oi practisi.

CORTUL AL 4-LE

BASTON : Catinco, sîlești, ca doară ne vom găti
Pînă mîini dimineață să putem a ne porni
Ca să agiung mai degrab', să poci face-orînduială
Și să dau și o poroncă pentru cherestè de moară.
În vreme ce am putere, moară ca să-mi isprăvesc
Și țăranii ca să simtă că-în putere sărdăresc.
C[UCOANA] CATINCA : Oh, du-te, du-te, gătești-te ! Di vremi ci te grăbești
Că nu-ți înțăleg nimică din celi ce îmi vorbești.
Vai de ținutul acela ! Ce giudecăți vor mai fi !
Știu c-or rîde toți boierii și în veci ti-or pomeni
Și țăranii iar ti-or rîde cu pricini cînd vor veni.
Ce giudecată vei face cînd tu nu știi a vorbi !
BASTON : Pe Stavri îl ieu cu mine, că au zis că m-a-nvăța
Și la cărți de giudecată, și tertip de-a cîștiga.

CORTUL AL 5-LE

C[UCOANA] CATINCA : *Ah, thée mu, ti pedia, ti megali distihia*
Na ziso me afto to vodi, pu me ferni aidia.
Mite laktara ti den ehi, naton katalavomen
Ekin opu stin tiheni ti distihia. Aman !
Ke pos imboro na ziso me afton pandote nin ?
Ah, thée mu, asplahnize ke kopse me tin zoin !

CORTUL AL 6-LE

BASTON (Luni dimineața, fiind gata, iesă în cerdac și strigă) :
Caii toți să să înșire ! Măi călărași, vă gătiți !
Încărcați calabalîcul și-înainte îl porniți !
Trageți butca mai în grabă, fiindcă eu mă grăbăsc,
Căci asară Prozorovski mi-au zis ca să mă pornesc
Ca să agiung mai în grabă să pui ținutul la cale,
C-au venit înștiințare că să află în ră stare.
GRAMATICUL (către frate-său) : Ha, ha, ha ! Ce comedie oi să am la Chișineu !
Pentru Dumnezeu, Costache, privește ce nătăreu !
O așa nătărîie cine dracul mai gîndè
C-a agiunge vreodată ginere Balș să-l iè !

ALTE PAGINI DIN «CORESPONDENȚA» LUI MIHAIL SEBASTIAN *

(VII)

Revista Fundațiilor Regale
Redacția

București, 19 Iulie 1939

Iubite Domnule Cioculescu,

abia astăzi îți pot comunica ordinea și dimensiunea respectivă a cronicilor :
Sebastian *4 pagini 1/2 ;* Eliade *5 1/2 ;* Suchianu *3 p ;* Comarnescu *7 p ;* Jianu *2 1/2 p ;* Mironescu *3 p ;* Missir *2 p.*

Te rog, dacă vrei și ai timp, comunică-mi ce urmează a fi ordonanțele. În strada Lipscani mi s-a spus că nu este nici o ordonanță pe numele meu (probabil ai uitat în graba plecării) așa că te rog, și în nume personal, să urgentezi chestiunea.

* Continuare din nr. 1/1984 al *Revistei de istorie și teorie literară*, pp. 137—145. Stabilirea textului : Dorina GRĂSOIU

După cum ai băgat de seamă, lipsește de la cronici Virgil Gheorghiu. Nu știu ce s-a întîmplat cu articolul lui. La tipografie nu se află, iar eu nu-mi amintesc să-l fi primit. Aș fi vrut să-i comunic acest lucru, dar nu știu unde. La România *e de negăsit.*

Restul e în ordine. Am completat paginile lipsă cu cronica lui Mironescu (potrivit dispoziției d-tale) și cu Revista Revistelor.

Acum, o chestiune pentru mine de extremă importanță: aș vrea să plec din București la 1 August, ba chiar două-trei zile mai devreme. August e singura mea lună de concediu la biroul Roman și singura mea șansă de a putea termina un roman fără noroc, la care lucrez de multă vreme. Ce crezi despre această plecare? E posibilă? Te rog să-mi răspunzi cu toată sinceritatea la această întrebare. Dacă va fi nevoie, voi rămîne pe loc, dar nu-ți ascund că cu mare părere de rău. Dacă însă d-ta te întorci în primele zile din august, atunci poate că vei conveni să plec puțin înainte de sosirea Dtale. În acest caz, aș putea să-i predau lui Comarnescu «arhiva» Revistei, iar la rigoare, chemat de Dta, aș putea de altfel să mă întorc în București, pentru o zi sau două și să-ți stau la dispoziție. Intenția mea e să plec la Stâna de Vale (lîngă Beiuș).

Te rog stăruitor, iubite Domnule Cioculescu, să-mi dai un răspuns grabnic, fără de care nu voi ști cum să procedez.

Al D-tale cu veche simpatie și cu recunoștință

Mihail Sebastian

[B.C.S., C 51 : S. 40/9122]

(VIII)

Revista Fundațiilor Regale
Redacția

București, 22 Iulie 1939

Iubite Domnule Cioculescu,

1) D-Rosetti acceptă publicarea lui Oțetea[17] *în Octombrie. De altfel nu era o chestiune la care să țină în mod absolut și mai ales nu urgent.*

2) Cronica lui Bucuța[18] *va intra în Septembrie. Am trimis-o azi la Imprimerie.*

3) Extrasele nu le-am putut deocamdată expedia autorilor respectivi. Dra. Policrat lipsește (e în concediu) și ea le luase în primire. Totuși eu voi căuta și trimite. Cel puțin pentru Van Hoorn[19] *mă voi sili să aranjez chestiunea luni dimineața. Se înțelege, îi voi scrie și epistola de care îmi vorbești.*

4) În ce privește plata cronicilor pe August, cred că între timp ai primit scrisoarea mea, trimisă alaltăieri.

Îmi permit de altfel, în altă ordine de idei, să revin asupra acelei scrisori și să-ți cer încă o dată consimțămîntul d-tale pentru plecarea mea în concediu. Aș vrea să plec Sîmbătă 29 Iulie. Aștept din partea D-tale nu numai aprobarea necesară, dar și instrucțiuni. Voi preda «arhiva» pe care o dețin D-rei. Condos, iar «direcția interimară» lui Comarnescu. Ești de acord?

Am citit cu mare interes reflecțiile D-tale despre viața pe zonă. Sînt convins că ai făcut acolo o nouă experiență umană și îți doresc și D-tale și mie, să n-o duci mai departe.

Aici, mare eveniment, apariția primului volum Eminescu, ediția Perpessicius, carte magnifică.

Cu vechea mea afecțiune amicală

Mihail Sebastian

Nu-mi spui nimic de traducerea lui Proust. De ce? Nu merge? Ai abandonat-o?

[B.C.S., C 51 : S. 40/9116]

[17] Vezi *scrisoarea* nr. VI. (*R.I.T.L.*, nr. 1/1984).
[18] *Cursuri și universități de vară*. În R.F.R., an. VI, nr. 9, septembrie 1939.
[19] Lucien Van Hoorn colaborase la R.F.R. în luna iunie, cu articolul *Igor Stavinsky*.

(IX)

Stâna de Vale, 31 Iulie 1939

Iubite Domnule Cioculescu,

ultima d-tale scrisoare am cetit-o în tren. Într-adevăr, pînă în momentul în care m-am găsit în sfîrșit la fereastra vagonului, am avut impresia că nu voi mai pleca — atît de multe curse am avut de făcut, atît de multe lucruri de pus la punct. Umblam cu plicul D-tale în buzunar și nu aveam pur și simplu o clipă liberă, ca să-l deschid.

Cred că scrisorile mele anterioare au fost destul de lămurite, pentru ca să știi în mod exact cum stau lucrurile la Revistă. Singurul lucru îndoielnic (dar nu prea) este de a ști dacă vom avea cronici suficiente pentru Septembrie. S-ar putea ca Virgil Gheorghiu să ne tragă din nou chiulul — dar poate că articolul lui Bucuța care — după cum te-am anunțat e cules — îl va compensa. Voi încerca de asemeni să fac o Revistă a Revistelor mai lungă. Am rugat-o pe D-ra. Condos să-mi trimeată aici revistele care sosesc între timp.

Îți amintesc că articolul Oțetea, pe care ai intenția să-l publici în Octombrie, nu e trimis la Imprimerii. Dacă vrei să fie cules, dă-i dispoziții în consecință lui Comarnescu (Adresa lui e General Lahovari 10). Cred că în orice caz ar fi bine să-i scrii și să-i ceri să ți facă și el un raport asupra situației.

Cred că ai fost informat asupra ultimelor evenimente de la Fundație. Profesorul Rosetti a primit delegație de secretar-general «pînă la numirea unui titular», dar am impresia că situația va rămîne așa, nu numai fiindcă «c'est le provisoire qui dure», dar pentru că e soluția cea mai nimerită și mai comodă. Se pare că imediat după numirea aceasta Scărlătescu a suferit o totală schimbare de atitudine.

Pentru mine personal, noile evenimente au fost deosebit de fericite. Rosetti mi-a dat o delegație de secretar (cu o diurnă în 5000 lunar) ceea ce m-a ajutat să-mi organizez luna mea de concediu, pentru care nu prea aveam bani. Încă o dată, omul ăsta este pentru mine providențial.

Am cetit cu mare interes tot ce scrii despre experiența D-tale de comandant de baterie. Simplu «om de trupă» nu pot să nu am pentru dumneata un fel de respect speriat.

Dacă ai să-mi faci noi comunicări în legătură cu Revista *sau dacă pur și simplu vrei să-mi faci plăcerea de a-mi scrie, adresa mea e «*Stîna de Vale. Jud. Bihor*» și nimic mai mult. De altfel toată Stîna de Vale se reduce la cîteva vile și un hotel, proprietate episcopească. Dar regiunea este încîntătoare. Deocamdată mă consider în vacanță, dar după cinci zile voi fi la masa de lucru, decis să termin.*

Al D-tale, cu veche afecțiune
Mihail Sebastian

Articolele lui Graur, pe care mi le-ai lăsat în ajunul plecării d-tale și pe care le trimisesem la tipografie, au fost retrimise autorului, din ordinul lui Rosetti. Îți spun asta, ca să nu contezi pe ele, la încheierea sumarului.

[B.C.S., C. 51 : S. 40/9118]

(X)

12 August 1939, Stâna de Vale

Iubite Domnule Cioculescu,

sper că perioada D-tale de concentrare e terminată și că scrisoarea mea te va găsi la București.

Mă grăbesc în primul rînd să mă liberez de remușcare. Te rog să crezi că greșala de tipar făcută pe copertă și pe afiș, la articolul lui Iorga[20] (Tour în loc de Trier) nu se datorează unei neglijențe, ci unui exces de atenție. *Într-adevăr, cum eu nu văzusem corectura articolului lui Iorga și cum, de altă parte, afișul și coperta mi-au fost trimise de la Imprimerii exact în ajunul plecării mele, am luat imediat un taxi și m-am dus în Șerban Vodă. Mi se părea curios acel* Trier *pe care nu-l cunoșteam. Am vorbit deci cu Tomek și l-am întrebat pe el. El* m-a asigurat *că a văzut și citit articolul în corectură și că* e absolut convins *că e o greșeală și că*

[20] Vezi : *R.F.R.*, an VI, nr. 8, august 1939, pp. 243—256. În interiorul *revistei* însă articolul apare cu titlul corect : *Pe vechea linie romană Reims-Trier.*

trebuie înlocuit Trier *prin* Tour. *Numai după această «ratificare» și numai după asigurarea dată de Tomek, am semnat bunul de imprimat.*

Nu știu ce importanță are această greșală, dar mie — cînd am primit aici revista — mi-a făcut destul sînge rău.

2) Am trimis Miercuri, la București, printr-un coleg de birou — avocatul Comșa — o Revistă a Revistelor. *Sper că s-a primit.*

3) Biberi mi-a scris (dar am primit epistola lui aici, după un ocol de vreo 8 zile) că la D-ta. acasă se află un plic al lui cu o cronică pentru Nr. 9. Cum eu dădusem deja o cronică de el în acest număr 9, mi s-a părut inutil să mai iau vreo măsură și am preferat să aștept întoarcerea D-tale[21].

4) Știu bine, iubite Domnule Cioculescu, că odată cu întoarcerea D-tale nu numai că mandatul meu încetează, dar Revista *își recapătă securitatea ei obișnuită. Ți-aș fi însă recunoscător, dacă ai avea bunătatea să-mi scrii două rînduri, prin care să mă anunți că nu ai găsit lucrurile prea încurcate și că nu ți-am creat prea mari plictiseli.*

5) În sfîrșit o ultimă rugăminte. Profesorul Rosetti mi-a scris că mi s-a acordat o gratificație de lei 5000 și m-a sfătuit să trimt o delegație pe numele lui Cristescu, ca să-mi încaseze această sumă. Am trimis această delegație, într-un plic adresat D-rei. Condos, dar pînă azi nu am primit nici un răspuns. Aș vrea să știu dacă pot spera să primesc banii aici și mai ales dacă pot conta pe ei. E o prea mare oboseală, dacă-ți cer să-mi spui un cuvînt și despre acest lucru — presupunînd că ai prilejul să te informezi ?

Îți mulțumesc pentru tot și mă gîndesc cu plăcere că în Septembrie, revăzîndu-te, îmi vei povesti lucruri noi din experiența de la Maderat, presupunînd că pînă atunci nu vor bubui tunurile de-a binelea.

Cu cele mai bune și amicale salutări al D-tale
Mihail Sebastian

Te rog, să-i spui Doamnei Cioculescu omagii și respectuoase sărutări de mîini, din parte-mi.

[B.C.S., C. 51 : S. 40/9119]

(XI)

Stâna de Vale — 22 August 1939

Iubite Domnule Cioculescu,

Iartă-mă că-ți mulțumesc cu întîrziere pentru ultima D-tale scrisoare și pentru toate lămuririle date. Cum să-ți mulțumesc că deși concentrat, nu m-ai mobilizat și pe mine la Revistă ? *Se înțelege că aș fi răspuns imediat, dar n-aș fi sincer dacă n-aș mărturisi că mai bucuros sînt să rămîn aici și să-mi continui lucrul. I-am scris și lui Comarnescu și lui Rosetti, spunîndu-le că dacă cel dintîi e și el concentrat, să-mi telegrafieze, ca să alerg la București.*

În orice caz, nici nu rămîn decît pînă Duminică 3 Septembrie (dacă evenimentele nu mă vor reclama înainte).

Nu știu dacă mă voi întoarce cu tot romanul încheiat, dar nici mult nu-i va mai lipsi și voi face tot posibilul ca să apară în Noiembrie și să scap de el. Sînt plin de proiecte literare, ca un adolescent ! am zeci de cărți la care mă gîndesc, pe care vreau să le scriu (între altele o piesă de teatru, pe care am văzut-o aici și pe care cred că o voi scrie în prima lună liberă) — dar toate acestea nu sînt simple copilării, cînd războiul poate izbucni în cinci minute ?

Totuși, nu cred în război. Am credința că axa blufează înspăimîntător și mă tem, mă tem foarte, că de o manieră sau alta, mergem spre un nou München. Aseară, la radio, am aflat despre tratatul economic germano-sovietic. Înc-o abilitate nemțească — și mă tem de consecințe.

Se înțelege că nu m-a supărat deloc decizia D-tale în cazul Baltazar. Nu am însă impresia că l-am lăudat. Din contră cred că articolul era plin de rezerve, «grațios» exprimate. Dar e o chestie pe care o consider închisă.

Îți doresc întoarcere grabnică în civilie — dar fără München.

Devotatul D-tale
Mihail Sebastian

[B.C.S., C. 51 : S. 40/9120]

[21] Și totuși, în nr.-ul 9 al *R.F.R.* din 1939, Ion Biberi figurează cu două cronici : *Cartea franceză : Scriitori și reviste* (p. 670—674) și *Literatura onirică* (p. 697—701).

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Anton Dumitriu — Alétheia, *Editura Eminescu, 1984, 215 p.*

Una din bucuriile cu totul speciale ale adevăratului umanist este aceea în care el își regăsește obîrșia și sensul, în care i se armonizează, i se conciliază pentru o clipă facultățile cognitive cu toate celelalte facultăți ale ființei și în care trăiește profunda satisfacție de a se ști activ și util în slujba semenilor săi. Și această mare bucurie a umanistului constă, mai presus de orice, în vorbirea despre înțelepciune, despre treptele ei, a căror suire înseamnă realizarea adevăratei vocații a umanului. De aceea o carte despre adevăr, cum este cea semnată de Anton Dumitriu, îmbracă de la început privilegiul intrării într-un tărîm cu totul ales al gîndirii. Căci adevărul de care se ocupă autorul cărții este *Alétheia*, deci, după cum întărește subtitlul, ideea de adevăr în Grecia antică.

Din capul locului, prilej de bucurie pentru cel luat, prin lectură, în aventura nu de definire, ci de circumscriere, a conceptului acestuia fundamental pentru gîndirea greacă. Deoarece, oricît ar fi de divergente opiniile noastre, ale modernilor, despre raporturile gîndirii noastre de azi cu cea grecească de odinioară, simțim palpitînd în noi rădăcina mîndră a spiritului european, izvorîtă neîndoios dinspre Elada. Și poftiți la un astfel de *sympozion* anamnezic, pornim pe urmele gîndirii, înapoi, pentru a dezghioca zisul concept. Este nevoie, în acest scop, de dezbărarea de habitudini și prejudecăți milenare, dobîndite din proiectarea unei comode și deformante perspective prezente asupra unui mod de gîndire, extrem de complex și autonom, cum era cel grecesc.

Un excurs lent și migălos începe, condus de logicianul Anton Dumitriu cu o rigoare fin ascunsă în bogatele falduri ale unei impresionante erudiții. Se urmărește, printr-o cercetare cu dublu demers, filologic și filosofic, o introducere a minții moderne în universul atît de discutat al culturii, al filosofiei grecești. Dar introducerea se vădește a fi o adevărată inițiere, la capătul căreia cel condus devine un *epopt*, în măsură să primească adevăruri fundamentale nu numai pentru Grecia antică, ci pentru omul dintotdeauna, pentru omul universal care aspiră spre integritate, spre plenitudine, spre rearmonizare cu toate puterile lumii.

De la simplu spre compus, în trepte cu grijă alese și într-un ritm anume, știutorul (adică autorul cărții) duce mintea noastră prin aporiile necesare către răspunsurile care se impun tot mai constrîngător prin calitatea adevărului lor.

Premizele problemei fixează necunoscutele cele două, adică obiectele discuției, adevărul și filosofia, privite într-o strînsă desfășurare a perspectivelor europene, de la Aristotel la Heidegger. Și încă din acest prim capitol, apăsînd pe relativitatea și varietatea opiniilor despre adevăr și filosofie și arătînd lipsa de definire a conceptului și disciplinei, care nu se pot încadra în concepte unice, universale, Anton Dumitriu deschide în noi îndoiala, dar mai ales un soi anumit de așteptare. Cu atît mai mult cu cît urmează capitolul despre *Forma mentis*, care invită la o susținută circumspecție cu privire la modalitatea abordării spiritului grec, pentru evitarea gravei erori de a trata produsele gîndirii celor vechi din unghiul prezentului nostru.

După această purificare de superstițiile modernității prost înțelese, ni se deschide vastul peisaj al condiției umane la vechii greci, condiție de măreție care conferea ființei omenești posibilitatea de a fi asemenea zeilor. Ilustrată prin mitul vîrstelor în poezie și prin teoria ciclurilor în filosofie (de la Heraclit și Empedocle la Platon și Aristotel), componentă constantă deci a gîndirii gre-

ceşti, înalta demnitate umană apărea ca atare şi în mit şi în concept prin începuturile ei aproape de divin, chiar dacă pretutindeni «căderea», involuţia se arătau a fi urmat acelei fericite stări dintîi. Şi tot constantă apare aspiraţia filosofilor de seamă de a recupera înţelepciunea pierdută prin uitarea vechilor adevăruri şi odată cu aceasta şi «condiţia umană pierdută», cum spunea Stagiritul. Ori, pornind de la această dublă direcţie caracteristică devenirii omului la greci, involutivă şi evolutivă, şi adăugînd trăsătura specifică a dezinteresării materiale cu totul superioare în exerciţiului filosofiei, Anton Dumitriu proiectează o lumină nouă asupra «tradiţionalei» problematici. Şi noua direcţie se întăreşte cu luarea în consideraţie a *cuvîntului*, atît de onorat de antici, care căutau, asemenea lui Platon, sub articulaţiile sale originare, denaturate şi aci de involuţii, firea adevărată a lucrurilor. Aşadar, în capitolul *Orthótes ton onomáton*, corectitudinea numelor, autorul, prin urmărirea numelor, doreşte refacerea sensurilor autentice pierdute, redăruind cuvîntului străvechea sa demnitate, asociind astfel indispensabilul studiu filologic, în sensul cel mai profund al sintagmei, studiului filosofic, ca început al urcuşului.

Şi aplicarea imediată a metodei se realizează în *Mythos şi logos*, capitol pătrunzînd şi mai adînc în specificitatea gîndirii greceşti. Ca de obicei, examenul critic deschide expunerea cu trecerea în revistă a variilor opinii, cu o oprire notabilă asupra concepţiei lui Platon socotite, pe bună dreptate, utilă prin deschiderea ei, prin omologia pe care o stabileşte între planul ontologic şi planul semnificaţiilor simbolice, atît de important în universul gîndirii arhaice greceşti. Prin *mythos* în acest sens se pot vedea lucruri cu mintea, se poate realiza o cunoaştere directă, fără mijlocire conceptuală, se poate face trecerea de la dincolo la aici. Mai departe, printr-o analiză mult adîncită, Anton Dumitriu ajunge la o legătură pe deplin convingătoare între *mit* şi *mister* ca drumuri care aduc revelaţiile unor adevăruri suprasensibile cristalizate în scenarii expresive. Ba mai mult, domnia sa descoperă şi un sens al mitului legat de tăcere, de contemplare, de sesizare a ceea ce este dincolo de scenariu. Şi, cu aceasta, o a doua funcţie a mitului.

Trecerea la logos este înfăţişată ca o altă etapă a gîndirii greceşti, expresie a unei mentalităţi modificate, etapă în care lucrurile nu mai sînt văzute, ci se vorbeşte despre ele. De aceea etapa *mitului* în care filosofia încearcă să reveleze o lume a calităţii şi etapa logosului, a vorbirii despre, a raţiunii, sînt socotite de autorul cărţii drept autonome şi urmate de o ultimă fază, faza scrisă, *«de învăţătură»* a doctrinelor, mecanică şi sterilă, pierzînd contactul cu lucrurile esenţiale.

Apropiindu-ne mai mult de lumina adevărului, capitolul VII, poate nu întîmplător, dezvăluie, tot prin instrumentaţia filologică, esenţa şi evoluţia conceptelor de filosofie şi filosof, revelîndu-ne accepţii uimitoare. *Sophia*, înţelepciunea, a existat iniţial, iar *sophos*-ul, cel care se îndeletnicea cu această activitate, era omologat cu *theos*, cu zeul. Şi poate etapa *sophos*-ului va fi coincis cu aceea a *mythos*-ului, într-o superbă identificare. *Philosophos*-ul începe mai apoi să vorbească, el, doar prieten al înţelepciunii, intrînd în faza logosului. După care logosul se scrie şi philosophia devine ştiinţă.

Iar căutarea definiţiei filosofiei greceşti duce la afirmaţia unicităţii originii şi a scopului ei, în ciuda aparenţelor care stabileau, cum se ştie, două direcţii, cea ionică şi cea italică. Cele şase definiţii date de neo-platonicul David Armeanul (după scop, obiect, etc.) sînt apoi discutate în cîteva capitole succesive cu o percutanţă notabilă prin adevărurile pe care le vehiculează : *Principiul cunoaşterii, Philia sophias, Malete thanaton, Theoria ton ontos, Theoria tes Alétheias.* Mereu, reluată în nenumărate ipostaze din numeroase puncte de vedere, relaţia între gîndire şi existenţă prin principii, *arhé*, ca punct ontologic, identificabil cu *nous* (intelectul), revine, redînd filosofiei demnitatea păstrării adevărului. Căci după cum reiese din capitolul *Anámnesis*, punct central al urcuşului, uitarea se cade depăşită, ea fiind, cum iarăşi se ştie din înţelepciunile tradiţionale, moartea sufletului. Ori, prin natura intelectului său activ, omul are putinţa de a participa la starea de *sophos*, dincolo de uitare, deoarece în *nous*-ul său, toate *eidele* sînt prezente simultan, făcîndu-l să participe la inteligibilitatea celor eterne. Aceasta este *aducerea aminte*, «anámnesis», act al intelectului superior, identică cu *alétheia*. Şi de aci eliberarea spiritului, resacralizarea fiinţei umane care poate spune întru adevăr : *Eu sînt adevărul.* La capătul lecturii acesteia dobîndim acea bucurie de

care vorbeam la început, pe care ne-o dă perspectiva regăsirii noastre, a adevărului nostru funciar. Epoptul își înțelege obîrșia și sensul, perdelele ignoranței i se retrag din fața ochilor luminați. O nouă *paideia* ne-a reamintit toate cele de cuviință cu privire la infinitele noastre posibilități, uitate poate, în iureșul contingentului, de a realiza plenitudinea firească a ființei în plină epocă modernă. De aceea cartea despre adevăr a lui Anton Dumitriu are virtuțile unui nobil popas întru indispensabila reflexiune umanistă.

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

Florin Manolescu, Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii, *Editura Cartea Românească, 1983, 470 p.*

Destinul, plin de contradicții, al operei lui Caragiale, în evoluția spiritului critic românesc este de mai multe ori semnificativ. El nu a cunoscut niciodată elogiul absolut, nu a dominat autarhic existența unor epoci, precum Alecsandri sau Eminescu și împarte, împreună cu Macedonski și Arghezi, un cîmp magnetic plin de tensiuni bipolare. În analiza specificului național, opera lui a fost interpretată adesea tendențios, pînă la o viziune catastrofică. A fost înțeles uneori ca sumă de cinism, de atotrelativizare, operei i s-a prezis disoluția, aneantizarea, ori dimpotrivă, i s-a reliefat alura premonitorie. Caragiale nu a întemeiat un mit cultural național, precum Eminescu, deși numele celor doi se asociază aproape automat în memorie ; problema perenității nu s-a pus în cazul lui Eminescu : la Caragiale s-a pus încă de la început, și adeseori cu înverșunare. Într-un cuvînt, Caragiale este unul din cele mai fascinante paradoxuri ale literaturii și psihologiei creatoare naționale. Ergo : cum să nu fie abordat din unghiul teoriei jocurilor cu multiple strategii ? cum să nu explici un paradox prin elemente para-doxale ? cum să nu analizezi, adică să despici (ana-lysis) legile operei fără a disocia în cadrul psihologiei autorului esența de nenumăratele-i disimulări, deghizări și redimensionări ? Mai mult, poate, decît în cazul oricărui alt clasic al literaturii române, opera lui Caragiale inaugurează abia de acum înainte unghiuri insolite de analiză. Așa cum nu a fost un autor (deplin asimilat) al timpului său — fiindu-i, totuși, evident, una din emblemele existențiale — premergînd un spirit dramatic dezvoltat în Europa abia după 1950, el este, la ora de față, un autor *à venir*. Beneficiind de generoasa deschidere cultural-politică și socială instaurată la noi de Congresul al IX-lea al partidului, Caragiale a fost studiat din, cel puțin, două mari direcții de cercetare. Una *sintetizatoare*, ce a repus opera în termenii firești, amendînd fundamental viziunea procustianizantă a anilor '50 ; a doua — *prospectivă*, transgresînd planul analitic dominat de accente etic-etniciste, într-un plan al esteticului, al formalizării elementelor textuale și chiar în planul psihologiei abisale, cu aluviuni existențialiste. Din prima categorie fac parte cărțile semnate de Șerban Cioculescu (*Caragialiana* în special), B. Elvin (*Modernitatea clasicului Caragiale*), Silvian Iosifescu (*Caragiale, Momentul Caragiale*, dar mai ales *Dimensiuni caragialiene*), St. Cazimir (*Caragiale. Universul comic*), Mircea Tomuș (*Opera lui I. L. Caragiale*), V. Fanache (*Caragiale*). Din a doua categorie : Valentin Silvestru (*Elemente de caragialeologie*), I. Constantinescu (*Caragiale și începuturile teatrului european modern*), Al. Călinescu (*Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*), M. V. Căpușan (*Despre Caragiale*), I. Vartic (secțiunile respective din *Modelul și oglinda*) ...Și acum, Florin Manolescu prin *Caragiale și Caragiale*, lucrare singulară, dacă nu prin totalitatea observațiilor, oricum prin perspectiva teoretică asimilată.

Fiind ea însăși o carte «cu mai multe strategii», *Caragiale și Caragiale* are, dincolo de coeficientul analitic literar al operei (ce cuprinde, practic, toate compartimentele acesteia), două accente în plus față de cărțile anterioare : cel psihologic și cel sociologic. Cu alte cuvinte, studiul relației complementare, în ciuda unor disjuncții existente în antumitatea operei, dintre structurile de apel, individuale, și orizontul de așteptare al epocii. Teoria jocurilor, cu specifica sa aplicabilitate în matematică, trebuie acceptată oarecum în răspăr aici, pentru că ceea ce interesează este eficiența ei *în principiu*, în contextul și subtextul psiho-social al operei *literare*.

Tema fundamentală a demersului este dubla relație, de pliere-adecvare a Tex-

tului, prin şocare şi disimulare, la structura şi imperativele Publicului, altfel spus, relaţia dintre ofertă şi aşteptare. În al doilea rînd, re-orientarea publicului către specificul aparent rezumativ, dar în fond novator, al operei. Se reuşeşte astfel, stabilirea unui liant — cu substanţă deopotrivă estetică şi psihică — în cadrul unui corp de texte nu o dată contradictorii (v. raportul dintre traducerea *Romei învinse* cu *Năpasta*, dintre mai multe articole şi opţiuni politice şi restul operei, etc.). Studiată ca un contract cu ofertă multiplă, ca un joc cu mai multe strategii, opera lui Caragiale apare dominată de o puternică — şi firească — «nevoie de consacrare», dublată secret de un complex — cel al originii etnice (marcat de repetatele reacţii de respingere faţă de «grefarea» spiritului său la orizontul cultural şi politic naţional), care va exploda în cazul lui Mateiu. De aici tactica, de aici victoriile şi înfrîngerile, de aici metamorfozele operei, succesiunea — pînă la anularea oricărei autenticităţi — a opţiunilor de ordin politic, de aici, în fond, exilul. Şi tot de aici — perenitatea operei. Caragiale va şoca, va menţine o tensiune continuă între aşteptare şi ofertă, prin traducerea *Romei învinse*, prin asimilarea în literar a tuturor formelor scripturale considerate pînă la el ca «necanonice» literar, va şoca prin comedii, va şoca prin *Năpasta*, prin *Momente*, prin *1907*, prin trecerea lejeră de la conservatori la liberali, la radicali, la «takism» şi... la Berlin. Forţînd, astfel, intrarea unor tendinţe noi, moderne, în structurile de receptare a faptului literar. Ideea egalităţii genurilor, a canonizării speciilor considerate drept nonliterare — observaţie făcută de formaliştii ruşi cu privire la Cehov şi aplicată strălucit de Al. Călinescu, autor, din păcate, extrem de puţin citat de F. Manolescu — paralel cu anularea, prin parodiere, a formelor literaturii de consum, complicarea ofertei de participare prin structurarea în palimpsest a textului, — sînt numai cîteva din tendinţele a căror instaurare a fost impulsionată de Caragiale.

În directă legătură cu această primă temă a cărţii — preponderent sociologică, F. Manolescu operează încă două «mutări» în cadrul Jocului său: una de natură psihologică şi alta de natură semiotică. Vizînd, cea dintîi, comunicarea autorului cu orizontul de aşteptare, cea de-a doua — comunicarea operei cu publicul său. Alături de examenul personalităţii (care surprinde reacţiile de răspuns la campaniile critice, veşnicul conflict cu *«cei care fac regulile jocului»*, situaţia biografică marcată de *«scindarea personalităţii, dar şi de asumarea treptată a ei»*, cariera de *«competiţie cu programe simetrice»*, în care se disting şi se conjugă succesiv clasicismul şi romantismul, comicul şi tragicul, elementele culte cu cele populare, realismul cu fantasticul, ş.a.m.d.), examenul semnelor de comunicare ale operei (ignorarea tuturor tabuurilor epocii, alegerea unor alternative literare diferite — poezie, comedie, dramă, momente, schiţe, nuvelă, povestire — relaţia dintre textul exprimat şi textul absent, conflictul textului cu norma, subtilele structuri de apel prin care lectorul devine complice la ceea ce tocmai este des-fiinţarea sa, formele ironiei sau parodiei, etc.) generează, între multe altele, o concluzie pertinentă : Caragiale este *«primul nostru artist cu o conştiinţă clară a relaţiilor şi a poziţiei sale în raport cu societatea»* şi o alta, de mai multe ori riscantă: Caragiale este *«scriitorul nostru cel mai reprezentativ»*.

Lăsînd la o parte — pentru altă ocazie — unele exagerări (gen : *«nimeni nu s-a întrebat înainte de Caragiale cu mai multă insistenţă dacă merită sau nu să fii scriitor»)*, sau minimalizări (locul şi ambiţiile lui Caragiale în cadrul campaniei «pentru Take Ionescu» ar fi oferit demonstraţiei o serie de atuuri de sigură importanţă), tot aşa cum — din considerente de spaţiu — vom trece peste nenumăratele intuiţii şi analize seducătoare (la *Conu Leonida...*, *O soacră*, ş.a.), este cazul să spunem că o sintagmă precum *«cel mai reprezentativ scriitor»* este de neadmis: la noi, ca şi în oricare altă literatură. Schematizînd acum, vom spune că în dezvoltarea spiritului literar românesc valabilă este numai înţelegerea acestuia ca o succesiune de semisfere conjugate : numai cuplarea elementelor contrare, de plus şi minus (e vorba, evident, de unghiul ontologic, pentru că, altfel, *valoarea* rămîne elementul esenţial) pot oferi conturul complet al fizionomiei specific-naţionale rezultată din istoria culturii. Astfel de semi-sfere sînt Cantemir şi Budai-Deleanu, Eminescu şi Caragiale, Eminescu şi Macedonski, Bacovia şi Voiculescu, C. Noica şi E. M. Cioran, ş.a.m.d. *«Cel mai reprezentativ»* este, în spiritul oricărui popor, tocmai cumulul polarităţilor şi nu închiderea în mit a unuia sau altuia dintre exponenţi.

Caragiale și Caragiale este, ca și cărțile semnate de Al. Călinescu, I. Constantinescu și M. V. Căpușan, ca și perspectiva existențialistă instaurată de Ion Vartic, o lucrare cu statut oarecum de pionierat. Ea continuă linia «formalistă» și cea sociologică, dîndu-le o consistență aparte. Ceea ce părea pînă acum element colateral al operei — contractul cu epoca, istoricul receptării, categoria publicului — intră definitiv în cadrul exegezei. A mai sublinia calitățile studiului — coerența, rafinamentul și elasticitatea analizelor, fondul documentar enorm pe care se bazează acestea, fermitatea verdictelor, paralel cu bunul simț ce anulează absolutizarea, fanatismul metodei și supralicitările — sau a insista asupra unor carențe (ca, de pildă, redundanța celei de-a doua jumătăți a volumului) ar fi de prisos. Obiecțiile majore aduse pînă acum cărții, de către M. Tomuș, S. Marcus, Alexandru George, reprezintă, alături de mai multele comentarii favorabile, deja începutul unei... receptări cu multiplă non-acceptare, ceea ce, în ultimă instanță marchează tocmai eficiența punctului de vedere și a dezvoltării sale. Cartea lui Florin Manolescu este, în ansamblul exegezei caragialiene — și nu numai — un edificiu impunător. Și incitant, fără doar și poate, ca orice lucru de valoare.

Dan C. MIHĂILESCU

George Popa, Spațiul poetic eminescian, *Editura Junimea, 1983, 242 p.*

Colecția «Eminesciana» sărbătorește critic 30 de apariții în cadrul Editurii din Iași, cu un studiu de o mare profunzime, deschis modernității, nu atît prin aplicarea unei «grile» structuraliste de ultimă oră operei lui Eminescu, ci prin redescoperirea ei, prin intuirea unor valori fundamentale, nepuse în evidență, neluminate încă de ochiul critic, de o conștiință interogativă. Este meritul lui George Popa de a ne fi restituit integral, o vastă și sistematică explorare, a poeziei lui Eminescu, definită ca spațiu ontologic și axiologic, însumată unei fenomenologii înțelese ca *«un proces constituind structura dintîi»* a liricii sale. Spațialitatea formează pentru George Popa fascinanta «insulă» eminesciană unde criticul descopere o lume, un univers original, de o neobișnuită deschidere estetică și filosofică. George Popa analizează mai întîi sentimentul spațiului la români. Excelent mi se pare a fi definit statutul acestuia în psihologia noastră etnică: *«Bivalent ca funcție, spațiul reprezintă pentru român un continuum cu dublu curent: sufletul se îmbogățește cu spațiul și imaginile lumii externe, multiplicîndu-și și nuanțîndu-și experiența ontologică, iar orizontul fizic din afară se infuzează de dimensiunea esențială a sufletului: durata, curgerea, tensiunea afectivă, — muzicală. În felul acesta spațiul înconjurător este convertit în spațiu psihic, mobil, sufletul nostru ducîndu-l indefinit în memoria eternității»*. Autorul studiului de față definește astfel modele spațiale în funcție de *fenomenologia lor fizico-psihică*. Poezia eminesciană îi oferă lui George Popa un extraordinar teritoriu de a o valorifica sub semnul spațialității *dorului, visului și armoniei, răsfrîngerii, idealului, erorii, însingurării și extrapolării, absolutului* etc. Disponibilitatea organică a lui Eminescu pentru spațialitatea lumii recuperată poetic, este, după opinia criticului, absolută. Aspectul cel mai des întîlnit în poezia lui Eminescu este — conform viziunii comentatorului — cel al transformării *spațiului fizic în spațiul sufletesc*. George Popa exemplifică această afirmație prin analiza unor poeme ca *Peste vîrfuri, Ce te legeni, Făt Frumos din tei, Povestea teiului, La steaua* etc. Recitind sonetul *Venetia*, criticul descoperă un timp și un spațiu profund schimbate: *«Cel al vustiului selenar de astăzi care invadează cu solitudinea și stranitatea sa tăcută, amintind izbitor de atmosfera suprarealistă din tablourile lui Chirico»*. O analiză remarcabilă este consacrată poemului *Odă (În metru antic)*, unde George Popa intuiește o adevărată sinteză a spațialității eminesciene. Spațiile vieții și spațiile gîndirii se completează, se luminează reciproc, eternizînd în poem. Sînt descifrate astfel: «— spațiul *nemuririi*, ținut în care se proiectează geniul, eon al ținutului înalt, al ordinii reci, astrale, în care geniul rămîne veșnic identic cu sine, în forma nealterată a esențelor primordiale; — spațiul *arderii consumptive*, care reprezintă esența condiției umane; — spațiul *reîncarnării* conform mitului eternei întoarceri, al unei ipotetici ritmicități a timpurilor

dintîi; — spațiul negativ al *renunțării totale* la vreo modalitate existențială; — spațiul *conștiinței pure de spectator extramundan*, privind impasibil antinomica alcătuire și desfășurare a lumii și conceptelor minții omenești».

Spațiul geniului este pentru George Popa un nou mod de a vorbi de valoarea *Luceafărului*, de «spațiul absolutului». Iată cum definește autorul aceste dimensiuni: *«Este spațiul coborîtor care unește astralul cu omenescul, fizicul cu metafizicul, forma derivată cu forma dintîi, lumina de ordin secund cu lumina primordială. Iar timpul care se deschide are și el structură inedită, mixtă: temporalul și atemporalul încearcă să facă schimb între ele sub o nouă formulă a duratei. Este o transcendere a timpului cotidian către un nou început, un alt nivel cosmic»*.

Sinteza lui George Popa acordă o atenție cu totul aparte coordonatelor poetice. E vorba de o mutație muzicală a *lumii și a sufletului*, de vocația *luminii, nemărginirii, de armonia eminesciană*. «teme» pe care criticul le supune unui examen analitic minuțios. Vocația luminii în poezia eminesciană îl face pe George Popa să constate că Eminescu este contemporan cu impresionismul francez, că marele poet *«a și formulat ideea momentului-lumină a lui Monet»*. Concluzia trebuie reținută: *«poetul român depășește în 10—15 ani de creație momentul impresionist al pulverulenței cromatice și ajunge la acea lumină totală la care avea să ajungă și postimpresionismul prin arderile solare arleziene ale lui Van Gogh, — lumină totală a cărei traiectorie merge de la argintiul apelor și aurului eterului din MORTUA EST! („Argint e pe ape și aur în aer") pînă la lumina pancosmică din LUCEAFĂRUL»*. George Popa, de altfel, ne dă o autentică schiță a poeticii luminii în cultura românească, răsfrîntă în pictură, sculptură și poezie: *«Acest destin etnic explică lumina indefinisabilă din tablourile lui Grigorescu, lumina densă din pînzele lui Luchian, străvezimile cristaline din pictura lui Pallady și poezia lui Ion Barbu (un univers al „curățiilor": „Lumea purificată pînă la a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru"; o lume care înoată „în cleștar"), participarea organică a luminii în alcătuirea materială și sensurile sculpturii lui Brâncuși; și nu întîmplător Blaga intră în poezia românească printr-un volum care se cheamă „Poemele luminii"»*.

Universul eminescian este recreat în tot ce are el unic, cînd e vorba de spațiu și de semnificațiile lui. Eminescu interpretat de George Popa ne apare astfel ca un poet modern, tulburat de miracolul existenței, de lumea mitului. Modernitatea este pusă în evidență și într-o microsinteză cu caracter comparatist, *Eminescu și Rilke*. Afinitățile, dar și deosebirile de structură, de gîndire, de sensibilitate, de viziune spațială, pun în lumină, cu o mare claritate, valoarea operei lor: *«reîntîlnim în poezia lui Rilke elementele fundamentale ale viziunii spațiale eminesciene»*. Fenomenologia spațială la Eminescu și Rilke se formează, există, în funcție de asumarea adevărului în universul visat, trăit.

Cartea lui George Popa este o sinteză de referință, care ne îndeamnă să-l redescoperim pe poet, să-l înțelegem altfel, să-l privim ca pe o lume de cîntec și mit, trăind în spațiul absolutului.

Zaharia SĂNGEORZAN

LIBRA. Études roumaines offerts à Willem Noomen à l'occasion de son soixantième anniversaire, *Groningen, Presses de l'Université. 1983, 194 p.*

Profesorul Willem Noomen, titularul secției de limba și literatura română la Universitatea din Groningen, ale cărui vizite la Institutul nostru au lăsat o neștearsă amintire, a împlinit șaizeci de ani. Cu această ocazie, precum și cu aceea — oarecum neașteptată — a prea timpuriei sale retrageri la pensie, colegii, prietenii și continuatorii i-au oferit un volum de «studii române», îngrijit de fostul său colaborator I. P. Culianu și prefațat de profesorul H. J. W. Drijvers, decanul Facultății de litere, care a ținut să exprime prețuirea venerabilei instituții pentru sărbătorit, apreciat ca *«una din figurile centrale în domeniul studiilor medievale de la Universitatea din Groningen»*. Pe lîngă *Tabula gratulatoria* și *Lista subscriptorilor*, ca și pe lîngă traducerea unui eseu mai vechi dar reprezentativ al lui Mircea Eliade care a ținut astfel să se alăture actului omagial (*Insula lui Euthanasius*, care dă și titlul volumului său din 1943), sumarul

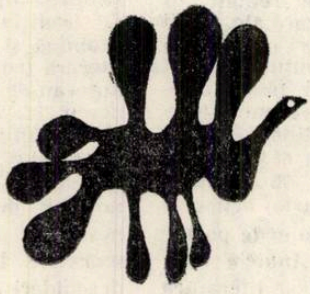
volumului cuprinde cincisprezece studii ale unor autori români și străini, toate consacrate unor probleme de limbă și literatură română. Nu vom putea insista aici, din diferite motive, asupra tuturor acestora, deși cele mai multe ar merita o discuție mai largă ; cele de lingvistică vor fi de altfel, probabil, prezentate într-o publicație de specialitate, iar volumul în sine a mai fost prezentat într-o recenzie din *Tribuna* (nr. 1, 1984) de Adrian Marino. În ce mă privește, din materialele de literatură — care precumpănesc în volum — aș menționa în primul rînd un mic dar interesant studiu al lui E. D. Tappe (Londra), mai vechi și merituos cercetător al literaturii noastre din secolul trecut, intitulat *Ciocoi and Snobs : A Parallel in Upstarts*. Pornind de la romanul lui Filimon și de la *Book of Snobs* a lui Thackeray, autorul urmărește destinul parvenitului în literatura secolului trecut și mai ales înțelesurile cuvîntului care îl desemnează. Prin foarte interesante incursiuni etimologice, articolul sugerează nu numai o carieră literară asemănătoare a celor doi termeni, român și englez, ci și una socială. În orice caz însă, în ceea ce privește domeniul românesc, analiza nu se poate lipsi de pomenirea, dacă nu de detalierea, paginilor consacrate de Heliade-Rădulescu numelui, istoriei și categoriei în sine a ciocoiului, încă din 1857, în *Conservatorul*, apoi în 1859, în *Echilibru între antiteze*, capitolele *Boieri și ciocoi* și *Lupta dintre boieri și ciocoi*, unde se vorbește și de etimologia cuvîntului și se fac unele paralele europene (asupra relației dintre teoria lui Heliade și aplicațiile lui Filimon am stăruit în altă parte). Alte două studii care urmează sintetizează poziții mai mult sau mai puțin cunoscute ale autorilor : Al. Dutu, *Expression littéraire et rapport imagination — intelligence à l'époque des humanistes roumains*, care repune în discuție elementele paraliterare ale epocii premoderne, văzute ca factori modelatori ai literaturii de la începutul sec. al XIX-lea (asupra raportului imaginație-inteligență, autorul a dat recent cîteva contribuții sugestive) și Mihai Zamfir, *Le postsymbolisme roumain et le poème en prose de D. Anghel à T. Arghezi*, care continuă (și preia în parte) articolul *Le post-symbolisme roumain et le poème en prose : D. Anghel* din *Analele Universității București* (Limba și literatura română), XXXII, 1983. Într-o scurtă contribuție intitulată *Aux débuts de l'histoire littéraire roumaine*, Adrian Marino se ocupă de personalitatea uitatului V. Gr. Pop, autor al «*primului Who's Who al literaturii române*» (adică al *Conspectului asupra literaturii române* din 1875—1876) pe care îl discută în funcție de conceptele teoretice ale vremii sale.

Un substanțial și novator studiu consacră Sorin Alexandrescu dinamicii unui «grup de presiune», care intră în istorie ca cenaclu literar și expiră, treizeci de ani mai tîrziu, ca partid politic : Junimea. Așa cum precizează de la început autorul, demersul său se înscrie în linia sociologiei formelor simbolice și a «Wissensoziologiei» lui K. Mannheim, ceea ce îi facilitează precizarea mai multor chestiuni privind structura și strategia grupului în sine și în general oferă criterii formale mai pertinente de ordonare a unei mișcări (literare, culturale, politice) căreia i s-au atribuit pînă acum numeroase și nu întotdeauna convingătoare caracteristici. Dincolo de formalismul ei, împărțirea junimiștilor în trei categorii ierarhice (fondatorii, care conduc grupul ; guvernanții sau «inteligheția» și, în fine, executanții, «les technocrates qui s'appliquent chacun dans son metier», dar fără acces la puterea politică) este de natură să explice fapte care apar mai greu explicabile în perspectiva individului, inclusiv alunecarea tot mai accentuată a grupului conducător către activitatea militantă, de partid, ca o consecință firească a elaborării unui program — în esență — politic ; de asemenea, apare mai netă acțiunea de marginalizare a acelor junimiști din a treia categorie care, ca Eminescu, resping contractul implicit propus de «conducători» (obținerea, prin diplomă, a unui statut intelectual în schimbul căruia se oferă un statut social), rămînînd în limitele «intelectualității» deci în afara politicii, apoi constituirea Junimii ca grup de ruptură față de tradiția politică anterioară, ceea ce o obligă și la o ruptură față de tradiția literară (cu care, de fapt, mulți junimiști nu erau de acord, începînd chiar cu Eminescu, cf. *Epigonii* ș.a.), rolul politic al prelecțiunilor ca factor de afirmare a tineretului, precum și foarte interesanta sugestie a studiului comparativ dedicat noțiunii de «muncă» la Carp și Eminescu, în perspectiva economiei politice marxiste. În cadrul acestei salutare redeschideri a dosarului Junimii, cu o privire proaspătă și incisivă, pe care chiar autorul lasă să se înțeleagă că o va con-

tinua, rămîn totuşi — cel puţin din punctul de vedere al istoricului literar — şi locuri obscure, nuanţe nelămurite, puncte în suspensie. Cum se poate, de pildă, ca Maiorescu, Carp şi Eminescu să reprezinte *«cele trei tendinţe mai importante din Junimea»* (p. 58 şi urm.), Carp ca strateg, Maiorescu ca ideolog şi Eminescu ca poet, de vreme ce primii doi reprezintă micul grup al conducătorilor, iar Eminescu doar pe al intelectualilor ? Autorul lasă de fapt să se înţeleagă că Maiorescu ar reprezenta mai degrabă grupul «inteligheţiei» (de care era mai apropiat şi prin originea «plebeiană»), în timp ce Carp ar fi liderul politic prin excelenţă, singurul care atinge în ideile sale *«relaţia generativă dintre suprafaţa socială şi profunzimea economică»* (p. 61 ; autorul foloseşte terminologia gramaticii generative). Adevărat probabil în ordinea istorică generală, faptul nu se confirmă întru totul în interiorul grupului analizat, al Junimii, unde influenţa lui Carp este redusă şi exterioară, căci chestiunea nu se pune pentru clubul politic al junimiştilor, nu este vorba, deci, de un capitol al istoriei partidelor politice, ci de mutaţiile intervenite în interiorul unui grup social eterogen, cu idealuri declarate literare şi culturale. Aici acţiunea importantă este a lui Maiorescu şi, deşi consecinţa ideologică a operei sale critice n-a fost studiată (poate nici nu este cazul), Al. George a arătat mai demult că lui i se datorează introducerea politicii «practice» în grupul Junimii, după cum si că anumite succese literare ale sale (nedrepte, măcar în parte, în perspectiva istoriei literare !) urmăreau, de fapt, tot consecinţe politice : vezi dosarul polemicii cu *Revista contemporană* (toate articolele lui Alexandru George asupra lui Maiorescu şi a Junimii au fost republicate în volumul *La sfîrşitul lecturii, II*). La fel, nu există în al treilea grup de care vorbeam numai tehnocraţi care acceptă «contractul» şi intelectuali care îl refuză ,ci şi dizidenţi, care îl acceptă, transferîndu-l asupra liberalilor, ca Gane sau Conta (care n-au profitat de avantajele oferite) sau ca Panu şi Xenopol (după ce au profitat). Nu sînt, în fine, suficient valorificate datele literare ale problemei, care trec uneori — din fericire — dincolo de poziţiile teoretice ale promotorilor, cum şi atracţia reală pe care Junimea a exercitat-o asupra tineretului intelectual, cum se va repeta istoria, nu peste mult, dar fără existenţa cenaclului, cu conservatorii democraţi ai lui Take Ionescu. Toate chestiunile rămase în suspensie, ca şi multe altele care se pot ridica, arată de fapt că s-a deschis o cale nouă de investigaţie a unui moment important în istoria noastră literară.

Mai trebuie citate, în fine, studiile Mariei Virginia Metzeltin, *Urmuz ou l'impossibilit d'innover*, care propune o lectură freudiană a textelor lui Urmuz (mă surprinde că nu e citat N. Balotă cu *Bolgiile erosului* din cartea sa despre Urmuz), Mircea Handoca, autor al unei paralele *neaşteptate (Affinités électives : Mircea Eliade — Lucian Blaga)*. I. P. Culianu, cu două studii eminesciene de inspiraţie eliadescă *(Les phantasmes de la liberté chez Mihai Eminescu* şi *Le paysage du centre du monde dans la nouvelle „Cezara")*. Ion Oana *(Sur certains aspects des Lumières roumaines)*, Silvia Chiţimia *(La ballade „Le soleil et la lune" et quelques éléments de cosmogonie archaïque)* ş.a. În general, un volum care aduce numeroase puncte de vedere şi contribuţii profitabile în domeniul literaturii noastre.

Mircea ANGHELESCU



BREVIAR

(ianuarie — martie 1984)

În cadrul sarcinilor sale de cercetare specifice, Institutul de istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» a continuat, și în primul trimestru al acestui an, seria de manifestări științifice consacrate depistării și valorificării elementelor ce configurează patrimoniul literar național — act patriotic, cu profund caracter politic și ideologic, menit să răspundă imperativelor culturale care decurg din Cuvîntarea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU la Consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative din 2—3 august 1983, de la Mangalia ● Cu ocazia împlinirii a 120 de ani de la întemeierea «Junimii», la Institutul «G. Călinescu» a avut loc la 27 ianuarie o sesiune științifică la care au susținut comunicări Zoe Dumitrescu-Bușulenga *(Estetica junimistă)*, Z. Ornea *(Spiritul junimist)*, Andrei Nestorescu *(Un document literar junimist ineait : «Epichronul» lui Iacob Negruzzi)*, Al. Săndulescu *(Corespondența lui Iacob Negruzzi cu Duiliu Zamfirescu)*, Nicolae Mecu *(Din arhiva «Convorbirilor literare»)*, Stancu Ilin *(Un manuscris literar și mai multe enigme)*, Al. Paleologu *(Moștenirea junimistă)* ● În același context aniversar, Andrei Nestorescu, Nicolae Mecu și Florin Manolescu au evocat, la Televiziune, în cadrul emisiunii «Moștenire pentru viitor» din 25 februarie, personalitatea lui Iacob Negruzzi, redactorul «Convorbirilor literare» ● Sub semnul aniversării a 125 de ani de la Unirea Principatelor, eveniment istoric epocal în viața poporului român, s-a înscris sesiunea științifică organizată la Călărași de Inspectoratul școlar județean și filiala Societății de Științe Filologice din localitate, cu participarea membrilor Institutului «G. Călinescu». Au expus rezultatele ultimelor lor cercetări : Stancu Ilin *(Colecția de poezii populare a lui V. Alecsandri în contextul Unirii)*, Stan Velea *(Ecouri ale Unirii Principatelor în opera lui G. Coșbuc)*, Mariana Pascu *(Momente ale Unirii Principatelor în documente de epocă)*, George Muntean *(Gheorghe Eminovici și Unirea Principatelor)* ● În ziua de 6 martie, cu prilejul centenarului morții lui Francesco De Sanctis, Institutul «G. Călinescu» a găzduit o manifestare omagială la care au participat Zoe Dumitrescu-Bușulenga *(De Sanctis și G. Călinescu)*, Simion Ghiță *(De Sanctis și Titu Maiorescu)*, George Lăzărescu *(De Sanctis — omul și profesorul)*, G. Silvestro, directorul Institutului de Cultură Italiană din București *(De Sanctis în critica literară italiană modernă)*, Al. Balaci *(Receptarea operei lui De Sanctis în România)* ● Axată pe o temă de cercetare prioritară, cu adînci implicații ideologice, sesiunea științifică «Relații dintre literatura română și literaturile lumii», din 12 martie, s-a bucurat de o audiență deosebită. Au prezentat comunicări Cătălina Velculescu și M. Caratașu *(Variante ale «Erotocritului»)*, I. C. Chițimia *(Nicolae Costin, un erudit printre izvoare literare și literaturi străine)*, Stan Velea *(G. Călinescu — universalistul)*, Marin Bucur *(Traduceri românești necunoscute din opera lui H. Heine)*, Andrei Nestorescu *(Mirajul traducerilor : Costache Negruzzi)*, Li Yu-giu *(Literatura chineză în spațiul românesc, după 1944)*, Elena Loghinovski *(Traducerile «Luceafărului» eminescian în limba rusă)*, Enver Mamut *(Reflexe ale literaturii române în literatura turcă)*, Viorica Nișcov *(Considerații pe seama determinării naționale a textelor literare)*. La discuții au luat cuvîntul : Rodica Florea, Cornelia Ștefănescu, Mircea Anghelescu, Gh. Ceaușescu, I. Oprișan, Marian Vasile ● La 15 martie a avut loc o dezbatere comună a Facultății de Limba și Literatura Română și a Institutului «G. Călinescu» cu privire la locul și importanța predării literaturii române în liceu. Pe baza unor referate susținute de Mircea Anghelescu (examinarea conținutului acestei materii înainte de reforma învățămîntului din 1948), Pompiliu Marcea și Paul Cornea (probleme actuale ale perfecționării cadrelor, ale programei și ale manualelor) au luat parte la discuții Al. Piru, Roxana Sorescu, Valentina Tudoriu-Grünwald, Petre Nicolau ș.a. ● La sesiunea științifică «Arta românească în secolul al XVIII-lea», organizată în zilele de 30 și 31 martie de Comitetul Național Român de Istoria Artei din cadrul Academiei de Științe Sociale și Politice, au participat, de la Institutul «G. Călinescu», Zoe Dumitrescu-Bușulenga *(Cuvînt de deschidere)*, Mihai Moraru *(Teatru cult — teatru popular în secolul al XVIII-lea)* și Cătălina Velculescu *(Cosmografie și istoriografie în secolul al XVIII-lea)* ● În lista cărților — apărute în 1983 — semnate de membrii Institutului «G. Călinescu», inserată în cadrul *Breviarului* la nr. 1/1984 al revistei de față, au fost omise, dintr-o eroare tipografică, următoarele titluri : Mircea Anghelescu, *Călători români în Africa*, Editura Sport-Turism, 340 p. ; Nicolae Florescu, *Profitabila condiție*, Editura Cartea Românească, 344 p.

AQUA FORTE

La «indignarea» Învățăcelului...

Mă simt dator de la bun început să fac o observație : farmecul «dialogurilor» pe care *Ș.C.* le poartă în paginile revistei *Ramuri*, de ciliva ani buni, cu o ritmicitate lunară demnă de invidiat, nu constă atît în *subtilitățile* erudite și în dezbaterile înfocate, desfășurate cu o stringentă rigoare polemică și mult tact didactic de «magistr»-alul *Eudoxiu*, cit, mai ales, rezidă din naivitatea «semnalizărilor» *Învățăcelului*. Rar și binevenit interlocutor, care să jure cu seninătate și inimă curată în dreptatea «magistrului» și să nu întrebe decît ceea ce convine, cu evidență, polemistului, lăsîndu-se prins, cu promptitudine, în jocul «precizărilor» acestuia, dincolo de orice argumente ale adversarului ! De fapt *Învățăcelul* lui *Ș.C.* nu-i un căutător de adevăruri și lumini interioare, cum ar trebui — probabil — să fie, ci un fluture insistent, orbit de strălucirea autorității *eudoxiu*-ane, rotindu-se năucitor în jurul unei unice lămpi, un «colaborator» statornic și devotat, îmbătat cel mai adesea doar cu apă rece, pus să «lupte», pînă la pierderea identității chiar, *pentru* și *în* scopurile «profesorului» său. Un partizan, așadar, și nu un spirit independent în stare să-și limpezească propriul lui orizont, de vreme ce *interogațiile* sale nu se nasc din nedumeririle bunei credințe, ci se concretizează din trăirile pasionale ale celui înregimentat.

Iată, bunăoară, cum reacționează *Învățăcelul* în mult prea dezbătuta problemă a *«filiației lui Tudor Arghezi»*, răstălmăcită de *Ș.C.* prin acreditatea totală a unei versiuni — să-i zicem — *«memorialistice»*, deși documentele de stare civilă ale marelui poet — lucru cunoscut deja — infirmă în totalitate supozițiile sale. În loc să fie preocupat, așa cum ar fi fost firesc, de

confruntarea lui *Ş.C.* cu actul de naştere al lui *«Ion Theodorescu alias Tudor Arghezi»* (evitat metodic a fi examinat de critic), la somaţia, din *România Literară* (10 februarie 1984), a Mitzurei Arghezi, tînărul *interlocutor* al «magistrului» se arăta interesat atunci de modul în care răspundea Eudoxiu acelor «precizări necesare». Şi, bineînţeles, *eudoxiu*-anul comentator trecea abil peste chestiune, determinîndu-şi *învăţăcelul* să declare încîntat că Mitzura *«ţine morţiş să fi fost tatăl ei fiu legitim, aşa cum reiese din actul de deces al lui Arghezi» (Omagiu postum,* în *Ramuri*, nr. 4/1983). Cu voie sau fără, apropiatul partener de «dialog» al Profesorului, comite o dublă eroare : deturnează mai întîi *discuţia de la actul de naştere* la cel *de deces*, insinuînd falsificarea acestuia din urmă (*«Mitzura consideră acest act autentic»*), neagă apoi probitatea morală a adversarului, atribuindu-i afirmaţii ce n-au fost făcute. (De ce — ne putem întreba noi — ar trebui cineva să susţină *«morţiş»* un fapt limpede ca lumina zilei, pe care nimeni, cu excepţia lui *Ş.C.*, nu l-a contestat ?). Într-o altă împrejurare, cînd, spre a pune punct unor stranii atacuri anti-arghezlene, ne vedem, la rîndu-ne, obligaţi să intervenim ca dezbaterea «filiaţiei» lui Tudor Arghezi să nu degenereze în plin absurd (*R.I.T.L.*, nr. 3/1983). *Învăţăcelul* îşi manifestă «indignarea» la *«ieşirea unuia, Aristarc»*, incitînd din plin replica necruţătoare a «magistrului» său (*Aristarc a înviat !*, în *Ramuri*, nr. 2/1984), fără să observe, sau ignorînd cu bună intenţie, miezul problemei.

S-ar părea, la prima vedere, că tovarăşul de «discuţii» al lui Eudoxiu este un «strateg» la fel de abil ca şi «magistrul» său. În fond, însă, tînărul doritor de «învăţătură», puţin receptiv sau deloc la argumentele altora, cu excepţia lui Eudoxiu, se dovedeşte a fi de o dezarmantă naivitate. Cum ne-am putea explica altfel rapiditatea cu care acceptă total explicaţiile asertorice ale «magistrului» său, fără nici un fel de îndoială sau reţinere, cu toate că unele dintre ele, cel puţin, s-ar fi cerut analizate.

În cazul Arghezi, spre exemplu, *uşurinţa* cu care Eudoxiu trece peste reprogul nostru că *Ş.C. «polemizează postum»* cu autorul *Cuvintelor potrivite*, — după cum altă dată a *«polemizat»* cu G. Călinescu şi Camil Petrescu —, afirmînd doar că a *«restabilit adevărul»*, se impunea a fi privită prin raportare la cele două articole, din *R.L.* (aprilie 1983), în care venerabilul critic «vorbea» despre *Tudor Arghezi — portretist.*

Ce-ar fi reţinut de acolo *Învăţăcelul*, ca şi oricare alt cititor, mai mult decît că geniul publicistic arghezian *«nu se poate dezbăra de subiectivismul său patent»*, fiind amuzant doar *«pentru cine e amator de glume ieftine»*, pamfletarul *«în delir de superlative»* dezvăluindu-şi *«totală ignoranţă»* şi, *«excesiv în toate»*, alunecînd din *«ilogism în ilogism»*, incapabil — după *Ş.C.* — de *«judecăţi logice»* (14 aprilie 1983). Oare asta se numeşte a pune *«la punct afirmaţii ale unor defuncţi, cînd au apărut (publicate postum)»* ? Şi, apoi, nici nu-i adevărat ! În «Breviarul» cu pricina *Ş.C.* afirmă : *«va trebui să ridic mănuşa pe care mi-a aruncat-o ironic Arghezi în fraza finală din prea scurta tabletă „Caragiale şi fiul" din 1962»*. A apărut această *tabletă* doar în volumul de *Scrieri, 33*, pe care îl recenzează «magistrul» ? De ce «ridică mănuşa» *Ş.C.* de-abia în *1984*, deşi ea i-a fost «aruncată» încă din *1962*, dacă domnia sa nu *«polemizează postum»* ?

În aceeaşi ordine de idei e surprinzător faptul că *Învăţăcelul*, care stăpîneşte cu siguranţă toate trimiterile publicistice şi editoriale ce-l privesc pe Eudoxiu, ca şi problemele literare abordate de critic, nu verifică «precizările» lui *Ş.C.*, referitoare la aşa-zisele «lumini» ale *memoriilor* lui Constantin Beldie în «cazul» filiaţiei arghezlene, cu pagina reprodusă, din această *carte* inedită, în *Argeş*, nr. 7/1983. Dacă citim *exact* textul respectiv, atunci — cel puţin în *fragmentul* pe care-l discutăm — *memoriile* lui Beldie confirmă *actul de naştere* al poetului *(«actul de dinaintea mea, mai vorbitor ca orice gură»)* şi contrazic fundamental «insinuările» lui *Ş.C.* Ele nu pot fi un argument *pro*, ci doar *contra* «filiaţiei lui Tudor Arghezi» născocite de Eudoxiu.

În fine, spre a reveni la afirmaţiile «dialogului» ce ne vizează *(Aristarc a înviat !)* am potoli zelul *Învăţătorului* în chestiuni minore şi l-am invita să-şi facă obligatoriul stagiu de cercetare în *arhive* dacă îl pasionează «descifrarea» identităţilor civile ale personalităţilor scrisului românesc. *Actele* nu pot fi contestate decît tot cu *acte !*

Pînă atunci «dialogul» nu-şi are rost, iar, în ceea ce ne priveşte, *monologul* lui Eudoxiu nu ne interesează. Fiecare pe cont propriu, cîntînd după ureche, riscăm să ne asurzim reciproc. Să rămînem deci în spiritul... *notelor* şi să respectăm... *partitura !*

ARISTARC

Idei de împrumut, copertă de căpătat ! . . .

Semnalăm pe această cale cititorilor interesaţi că pe coperta a IV-a a lucrării *Steaua din oglinda visului* de Petru Mihai Gorcea (Editura Cartea Românească, 1983) se reproduce absolut exact coperta a IV-a a studiului nostru *Liricul şi tragicul* (Cartea Românească, 1983). Coperta rezumă teza esenţială a lucrării, pe care cititorii răbdători o pot găsi, desigur, şi în textul cărţii.

Interesaţi de această «coincidenţă» am pornit a citi cu maximă atenţie *Steaua din oglinda visului*. Interesul s-a diminuat mult pe parcursul lecturii, pe măsură ce recunoşteam aproape toate ipotezele de interpretare a *Luceafărului*, cunoscute mai de mult, din prefaţa şi comentariile publicate de Marin Mincu în 1978 *(Luceafărul*, Editura Albatros, «Texte comentate»). Fiind vorba despre o viziune cu totul personală asupra poemului este greu de imaginat că ne aflăm în faţa unei simple convergenţe de idei. Contribuţia originală a lui P.M.G. la această interpretare poate fi redusă la presupunerea că fata de împărat ar dori să aibă un copil cu Hyperion. Sîntem convinşi însă că Marin Mincu va observa el însuşi strania coincidenţă şi, cum se numără printre cei care ştiu să-şi facă dreptate singuri, lăsăm pe seama lui relevarea în amănunt a similitudinilor. Atît cît îl cunosc, nu-i va face nici o plăcere să vadă că ideile lui se vînd ambalate într-o copertă de Roxana Sorescu. Nici mie, de altfel.

Presupunem că responsabilitatea principală pentru această încurcătură revine nu tipografiei (cărţile s-au tipărit în locuri diferite), ci serviciului tehnic al editurii. Nu ne putem însă opri a observa că soarta a făcut ca o carte alcătuită cu idei de împrumut să aibă şi o copertă de căpătat. Într-adevăr, *habent sua fata libelli.*

Roxana SORESCU

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT *

Tot *Vijnana Bhikshu*, comentînd sutra 45 a cărții I, refutează pe altă cale *sunyavadinii* care afirmau vidul. Cei care spun că «*existența ca atare e pieritoare*» trădează o simplă părere de ignorant. Pentru că substanțele simple nu pot fi distruse, neexistînd cauze destructive. Se pot distruge numai substanțele compuse din părți. Și, încă, e de remarcat că timpul nu intervine ca agent destructiv al obiectelor exterioare. De pildă, a spune că «urciorul *nu mai e*» înseamnă a lua act de noi condiții în care se află acest obiect. Dar *Vijnana Bhikshu* nu sfîrșește paragraful fără a aduce obiecția ultimă: «dacă admiteți că există o probă a existenții vidului, atunci, chiar prin această probă, vidul se exclude; dacă nu admiteți aceasta, atunci, dată fiind absența probei, vidul nu e dovedit; dacă spuneți că *Vidul* se vădește prin el însuși, aceasta ar implica posesiunea inteligenții și așa mai departe» [7].

Cei care cunosc îndeaproape tratatele logice budhiste știu că poziția idealismului relativist nu e zdruncinată de aceste obiecții ale lui Bhikshu, deoarece întreg edificiul filosofic buddhist se întemeiază pe o admirabilă și profundă analiză a *relației*. Numai filosofia matematică poate corecta un idealism cu fundament în relații, iar cum această disciplină a fost insuficient cultivată în India, sistemele realiste întîlnesc întotdeauna dificultăți în seria lor de argumente metafizice sau epistemologice. Pentru că buddhiștii refuză să accepte substantivitatea relației; cînd se spune de un lucru că e «mai sus» de alt lucru, nu înseamnă că expresia gramaticală «mai sus» își are o existență substantivă. Buddhiștii atacă neobosit confuzia dintre construcția gramaticală și construcția realității obiective, confuzia de care păcătuiește, îndeosebi școala logică *Nyaya* sau ortodoxă *Mimansa*. Pentru Nagarjuna, de pildă, existența în ansamblu nu e decît o infinitate de centre relaționale, de nuclee energetice pasagere inter-relaționate. O analiză proprie, așadar, nu poate vădi nici existența substanței, nici cea a sufletului. E fals să se spună că mișcarea presupune și implică un obiect mișcat; propriu-zis nu există un obiect ce se mișcă, ci în diferite condiții temporale un anumit ansamblu de energii dovedește diferite calități spațiale. Aceasta nu înseamnă, însă, că *același* obiect se mișcă dintr-un punct *A* spre *B*, atingînd *B* într-o unitate de timp, *T*. Ceea ce numim noi «obiect» a existat în *A*, dar a fost *altul* în A^1, altul în A^2 și așa mai departe. Nagarjuna, de asemenea, se ferește de greșeala carteziană de a demonstra «ergo sum» prin «cogito». Tot ce spune e că «există gîndire» și există relații care «condiționează» gîndirea.

---

* Capitolul V — continuare din nr. 1/1984 al **Revistei de istorie și teorie literară** (n.r.).

[7] O altă refutare a vidului de către Vijnana Bhikshu (I, 47) e pur escatologică. Vidul nu poate fi scopul sufletului, spune Bhikshu, pentru că liberarea (*moksha*) după care tînjește sufletul e reală. Altminteri, cum ar putea fi non-existența unei entități scopul unei entități reale?

Aceasta nu înseamnă că există o *substanţă* (sufletul) care gîndeşte la *substanţe* (obiectele). Nagarjuna spune: «e fals să afirmi sufletul, şi e fals să negi sufletul; adevărul e calea de mijloc *«(madhyama pratipad)»*. Această «cale de mijloc» e *sunya*, negarea substantivităţii, adică *pratityasamutpada*: e vidul universal, nu în înţeles de *«iluzie»*, ci de inconsistenţă [8].

Nu e locul să stăruim aici asupra investigaţiilor anumitor filosofi buddhişti medievali în teoria cunoaşterii, şi critica pe care au ridcat-o diferitelor specii de dogmatism metafizic indian.

Dacă am pomenit în treacăt de Nagarjuna şi de filosofia relaţiilor, am făcut-o ca să învederăm riguroasa organicitate a filosofiei indiene, sistemele întrepătrunzîndu-se reciproc prin teoreme identice şi opunîndu-se prin diferenţele specifice. De fapt, valoarea proprie a oricărui sistem indian e cu neputinţă de apreciat dacă nu se cunoaşte cărui stimulus advers se datoreşte cutare carte sau cutare reformă. Un pas înainte realizat de un sistem, e stimulus pentru toate celelalte. Evoluţia filosofiei indiene prezintă, astfel, o organicitate cu totul streină filosofiei occidentale. Şcoala de la care au împrumutat toate sistemele, aprobînd-o, a fost cea upanishadică; iar sistemul care a influenţat global gîndirea indiană fie prin împrumut direct, fie prin stimulus polemic, a fost buddhismul.

Recapitulînd, argumentele Samkhyei împotriva buddhiştilor se pot enumera astfel: 1) împotriva doctrinii momentariilor *(Ksana)* prin argumentul recunoaşterii obiectelor percepute anterior; 2) împotriva idealismului *(vijnanavada)* prin percepţia obiectelor exterioare; 3) împotriva vidului *(sunyavadini)* prin reducerea la absurd.

Sumar, am văzut că Samkya, acceptînd realitatea datelor conştiinţii, dar inferînd, în acelaş timp, un subiect la care se referă aceste date *(purusha)* şi o substanţă orientată teleologic către acest subiect *(prakriti)* încearcă să rezolve problema durerii şi a liberării printr-o epistemologie a falsului atribuit (sufletul e numai iluzoriu implicat în experienţa mentală) şi printr-o tehnică spirituală (cunoaşterea metafizică a principiilor conduce la liberare). Rămîne de cercetat mai de aproape problema sufletului, a cunoaşterii şi a psihologiei Samkhya — toate generate, sistematizate, maturizate numai pentru a vădi şi a soluţiona problema răului şi a durerii existenţii, problema centrală a filosofiei indiene. Deşi cu un astfel de temei, Samkhya nu e o morală, iar acele cîteva intuiţii etice implicate nu sînt generale de travaliul gînditorilor samkhyasti, ci aparţin geniului indian ca atare. De altfel, în India — cum nădăjduim că am arătat în altă parte — etica e considerată inferioară speculaţiei orientate către liberare. Există o singură lege etică acceptată de toţi: legea datoriei *(Karman* sub aspectul ei social) depozit strict personal de potenţe bune şi rele. Aceasta, însă e «datoria» în sensul celor mulţi; cei care vor să atingă *mukti* (liberarea supremă), disprefuiesc «datoria», adică activarea conform rangului social şi al stadiului de existenţă *(ashrama)*. Ei urmează o cale gnostică; iar una din aceste căi oferă Samkhya.

3. *Sufletul, durerea existenţii şi mîntuirea.*

Caracterele sufletului, în *Samkhya*, sunt într-un anumit sens negative, şi aceasta trădează o influenţă a *Upanishadelor* [9] «Sufletul e martor *(sakshi)*, izolat, indiferent, simplu spectator şi inactiv», spune *Ishwara Krishna* (Karika XIX), iar *Gaudapada*, comentînd, insistă asupra *pasivităţii* lui eterne [10]. Fiind absolut şi identic cu sine, neavînd calităţi *(nirgunatvat)*, sufletul nu are inteligenţă *(S.S.*, I, 146) pentru că nu are dorinţe; dorinţele nu sunt eterne, aşa dar nu pot aparţine sufletului. Sufletul e etern liber *(S.S.* I, 162) pentru că el nu poate avea nici un contact cu viaţa mentală. Dacă ne apare ca agent, aceasta se datoreşte în primul rînd iluziei experienţei ordinare, şi în al doilea rînd «apropierii» de buddhi [11] care îşi reflec-

---

[8] *V. Madhyamika Sastra*, Cap. I (asupra cauzalităţii) comentat de *Candrakirti*, (ed. L de la Valle Poussin, Biblioteca Buddhica, Petrograd).

[9] Upanişadele, să ne amintim aceasta, au fost pretextul sau directa origină a multor sisteme filosofice. În *Samkhya* (*S.S.* III. 75) se păstrează chiar *neti ! neti !*, acel motiv fundamental ce abundă în Upanişade.

[10] Placiditatea şi impasibilitatea sunt epitete din Scripturi *(S.S.* I. 147) *Aniruddha* citează *Brihadâranyaka* IV. III 15. «Sufletul e liber, etc.» *Vijnana Bhikshu* citează din *Svetasvatara* VI. 11: «Sufletul e privitor, inteligent, pur, fără atribute». Iar *Vedanta Sara*, 138, spune: «Sufletul e pasiv, conştient, inteligenţă pură». Am ales numai cîteva texte, pentru că le citează şi comentatorii samkhyasti; numărul lor e, însă, nelimitat.

[11] *Vâchaspati Misra* în *Tattva-Kaumudi* 31. Atît *Vyasa* (în *Yoga Bhashya* I. 4), cît şi *V. Misra* (*Tika*, ib.), precizează că «această apropiere nu e în spaţiu nici în timp», ci e mai mult o «potriveală», o *yogyata* (armonie prestabilită), aşa dar de ordin metafizic. Ea e posibilă prin instinctul teleologic al intelectului (evoluat din *prakriti*).

teză dinamica sa intelectuală în oglinda statică și pură a sufletului (*S.S.* I, 164). Tratatele *Samkhya* și *Yoga* abundă în asemenea pasagii [12].

Privită îndeaproape problema sufletului e aceasta ; existența lui e intuită și justificată metafizic, asemenea existenței lumii exterioare. Dar, se întreabă gînditorul, cum ar fi posibil[ă] o relație, o interconecție între absoluta impasibilitate și puritate a sufletului — și fenomenele (externe sau interne) în continuă deplasare și devenire ? Experiența mentală e schimb[ătoare,] așadar e dureroasă. Ea, deci, nu poate aparține sufletului. Viața mentală — asupra căreia vom reveni îndată — e numai o manifestare subtilă a materiei. Senzațiile, sentimentele, voliținile, intelecțiile — toate sunt produse energetice ale evoluției principiului material (*Ishwara Krishna* XXII, etc.). Ele nu se leagă de suflet, pentru că aceasta e dincolo de experiență. Totuși, partea cea mai pură și mai subtilă a minții, are calitatea — teleologic inerentă în *prakriti* — de a *reflecta* sufletul și prin această reflecție (iar nu *relație*) e posibilă înțelegerea. Înțelegerea e prezența sufletului în experiența inteligenții. Dar *purusha* nu-și pierde valoarea sa absolută, impasibilă, eternă, în această reflecție. După cum floarea se reflectă în cristal, asemenea inteligența e reflectată în *purusha*. Dar numai un ignorant poate atribui forma și culoarea florii, cristalului. Cînd obiectul se deplasează, imaginea lui reflectată în cristal se mișcă, deși cristalul rămîne imobil. Iluzoriu, sufletul e dinamic, pentru că dă înțelegere experienții. Dar relația lui cu experiența nu e reală, ci e *upadhi*, asemenea imaginii din cristal (*S.S.* VII. 28 și comentariul *Vijnana-Bhikshu* in *loco*).

Din eternitate, sufletul s-a găsit în această iluzorie relație (*upadhi*) cu viața mentală. Atît timp cît iluzia (*avidya*) *stăruie* — în sensul că se atribuie sufletului dinamica și sensibilitatea mentală — existența se continuă prin lanțul *Karmei* și suferința durează. Să analizăm mai deaproape această afirmație. Iluzia sau ignoranța constă în confundarea inactivului *purusha* cu experiența psihică (*S.S.* III. 41). A spune : «eu sufăr», «eu vreau», «eu urăsc», «eu cunosc», și a gîndi că acel «eu» e sufletul — înseamnă a prelungi iluzia. Toate actele sau intențiile, aparținînd ordinului material (cosmic) — sunt condiționate și conduse de *Karma*. Aceasta înseamnă că orice acțiune produsă de iluzie (adică implicînd falsa ecuație *suflet-minte*) e sau consumarea unei potențe produse de un act anterior, sau *nuclearea* unui nou sîmbure energetic, care-și cere realizarea, actualizarea, în existența curentă sau într-una viitoare. În cazul confuziei «*eu vreau* = *sufletul vrea*» — o forță distinctă a fost deslănțuită sau o alta potențată. Pentru că această atitudine e un moment energetic angajat în circuitul etern al energiilor cosmice. Așa dar e angrenat în seria actelor precedente (și această serie e infinită, neavîndu-și început istoric, fiind un proces de continuă actualizare și, în același timp, de potențare, deci de continuă autodistrucție și autoconstrucție) care au lăsat însămînțate potențe ce așteaptă deslănțuirea, cerînd prin simpla lor prezență noi posibilități de manifestare, așa dar *experiență*, așa dar un șir etern de existențe.

Aceasta e legea existenții, indiferentă ca orice lege mecanică, dar condiționînd și degajînd prin simpla ei validate durerea imensă, cosmică a *experienții*. Nu există decît o singură cale de mîntuire, perfect gnostică și oarecum paradoxală ; e adevărata cunoaștere a sufletului [13]. Și aceasta se începe prin a-i refuza atributele, ceea ce înseamnă a nega durerea întrucît se referă la noi, a o socoti un fapt obiectiv, extern sufletului, așa dar inexistent ca *valoare*, obscur. Să se înțeleagă bine această observație pentru că, deși e centrală și organică sistemului, a fost ignorată de

---

[12] Sufletul e prin firea lui (*svabhava*) etern (*nitya*) pur (*shuddha*), iluminat (*buddha*), liber (*mukta*), *S.S.* I, 19 ; *Vijnana Bhikshu* are un admirabil comentariu (*ibid.*), arătînd iluzia relației sufletului cu experiența. În *S.S.* I, 58, se precizează că toate calitățile care se atribuiesc sufletului (d.p. puterea de înțelegere discriminativă etc.) sunt simple «expresii verbale», iar nu realități. În acest sens trebuie înțeleasă *S.S.* III 56, în care sufletul e declarat «omniscient și omnipotent». *Aniruddha*, comentînd *S.S.* I. 97, lămurește că inteligența, personalitatea (*ahamkara*) și simțurile alcătuiesc un «suflet empiric» (*jiva*) care poate acționa : *jiva*, însă, nu trebuie confundat cu *purusha*. Texte : *Patangial*, *Yoga Sutras* II, 5 ; *Narendra*, com. *Tattva Samasa* IV ; *S.S.* I, 96 ; I, 106 ; I, 160 («Sufletul e de o astfel de natură încît nu se poate spune nici că e robit, nici că e liber» *Aniruddha*, ib.) ; *S.S.* I. 162 ; III, 41, etc. etc. ... cu cele două comentarii.

[13] *Chandogya Up.* VII. 1, 3, spune : *taroti sokam atmavid* (cel care cunoaște sufletul depășește durerea). Liberarea prin indiferență : *Patangiali Yoga Sutras*, I, 15, 16 ; *Kapila* I, 1 ; II, 9 «Prin cunoaștere, liberarea ; de la ignoranță, robia» (*S.S.* III, 23, 24). Liberarea prin încetarea experienții (*S.S. II, 34*). «Mukti nu se împlinește pur și simplu prin cunoașterea ocazională, ci numai cînd sufletul, care e distinct de simțuri, părăsește prin meditație pe *celalt*» (viz. *prakriti* ; *Aniruddha* III 64). De asemenea, *S.S.* I, 84 (liberarea nu se obține prin sacrificii religioase) ; I. 56 (nici prin merit, adică prin acțiuni bune) ; III, 26, 25 (scripturile nu sunt un mijloc de liberare) etc. etc.

toți care au studiat *Samkhya*. Există «durere» întrucît experiența se referă la personalitate, la sufletul iluzoriu. Dar suferința însăși e ireală, e iluzorie. Cînd se cunoaște sufletul, *valorile* sunt anulate ; așa dar durerea nu mai e durere, nici nondurere, ci un *fapt*, păstrînd, firește, aderențele senzoriale, dar lipsindu-i valoarea specifică, *rostul*. Pentru a se libera de durere, *Samkhya* o neagă ca atare. Înțelegînd că sufletul e inactiv și etern liber — tot ce se întîmplă cu noi, toate durerile, voliționile, gîndirile etc., nu ne mai aparțin, sunt simple fapte cosmice condiționate de legi reale firește, dar realități care nu au nimic de-a face cu sufletul nostru. Durerea e un fapt cosmic și noi cunoaștem acest fapt sau contribuim la perpetuarea lui întrucît ignorăm valoarea inițială a sufletului ; întrucît acceptăm o iluzie ca îndreptar.

Cunoașterea e simpla «deșteptare» care revelează esența sufletului. E un proces inductiv, orientat și valorificat metafizic, care nu «produce» nimic — ci revelază imediat realitate. Să nu se confunde cunoașterea metafizică, adică absolută, transcendentă, reală — cu experiența intelectului, de esență psihologică, aplicată cotidian și iluzoriu (în sens că procede dintr-o ecuație iluzorie) pe care o vom examina în alt paragraf. Cunoașterea prin care se obține liberarea se referă numai la suflet, e definit metafizică, așa dar nu e experiență, ci o revelație. În această revelație nu intervine nimic divin, pentru că *Samkhya* neagă existența unui creator și e purificată de orice element mistic [14]. Se sprijină pe realitatea cunoașterii ultime, adică pe acea «deșteptare» în care obiectul și subiectul se identifică complet. (Sufletul se «contemplă» pe sine ; nu se «gîndește», pentru că gîndirea e dinamică ; e experiență, așa dar, e integrată în sfera materialității).

Repetăm, există o singură cale a liberării : cunoașterea discriminativă, justa valorificare a realității. Firește, procesul cognoscitiv e un vehicul mental, e realizat de către intelect, așa dar de către o formă subtilă a materiei. Cum e cu putință, atunci, ca liberarea *(mukti)* să se realizeze prin colaborarea unor elemente impure, adică evoluate din *prakriti* ? *Samkhya* răspunde prin argumentul teleologiei naturii. Într-adevăr, am văzut că *prakriti* e antrenată instinctiv întru slujirea sufletului, adică activează pentru liberarea lui. Intelectul *(buddhi)*, fiind cea mai perfectă manifestare a Naturii — ajută prin posibilitățile lui dinamice procesul mîntuirii, slujind de *preliminarii relevației*. Pentru că nu trebuie să uităm că «deșteptarea», deși făcută posibilă prin distingerea intelectuală a *iluziei de realitate* — nu aparține intelectului. Inteligența poartă *eul* pînă în pragul «deșteptării». Cînd acea «înțelegere de sine» e realizată, intelectul ca și toate celelalte elemente psihice (materiale) care au fost fals atribuite sufletului, se retrage, se desprinde de suflet și reintră în *prakriti*, asemenea *«unei dansatoare care se retrage după ce a satisfăcut dorința Stăpînului»* (Textul e leit motiv în toate tratatele samkhyaste și în epică. V. *Samkhya Kârikas* 59.).

De fapt, filosofia Samkhya a înțeles că «nu există nici distrugere, nici naștere a sufletului ; că el nu e nici robit nici activ (în căutarea liberării) ; că nici nu e însetat de liberare, nici nu e liberat». (Citatul e din Gaudapada. *Mandukhya Kârika*, II, 32, dar exprimă admirabil poziția samkhyastă). Sufletul e pur și etern ; nu poate fi robit, pentru că nu poate avea relații în afară de cea cu sine însuși (care e o identitate statică). Noi însă *credem* că e robit, și *gîndim* că poate fi liberat. Acestea sunt momente psihic-mentale. Dar sufletul «robit» e el însuși, absolut liber, de la început. Drama liberării lui apare ca atare numai nouă ; el e numai «privitor» *(Darshin)*. Dar cine e «eu» și cine e «sufletul» ? «Eu» *(asmita)* e conștiința empirică angrenată în iluzii. «Eu» cred că sufăr, «eu» cred că sunt robit, «eu» doresc liberarea. Îndată ce înțeleg — prin «deșteptare» — că «eul» e produs material, înțeleg că toată experiența existenții a fost numai un lanț de momente dureroase și că adevăratul suflet «privea impasibil» la drama «personalității». Așa dar, personalitatea nu există ca un element ultim, fiind numai sinteza experienței mentale, și ea se distruge, adică încetează de a acționa, îndată ce revelația e împlinită. Însăși personalitatea acționa pentru «deșteptare» — și astfel, e inutilă după ce aceasta a fost realizată.

Dacă gîndim asupra acestei soluții pe care *Samkhya* o oferă problemei mîntuirii, ne apare evidentă identificarea pe care o săvîrșea între *mukti* (liberarea) și distrugerea personalității. Suferința se distruge de la sine îndată ce înțelegem că ea

---

[14] Să se observe via asemănare cu buddhismul. Nu e locul aici să arătăm relațiile dintre cele două sisteme. Probabil că buddhismul a cunoscut o *Samkhya* nesistematizată, anterioară celei pe care o găsim în Kapila. Evoluția *Samkhyei* datorește mult, în orice caz, fermentului buddhist.

e exterioară sufletului. Actele celui liberat nu-i angajează o existență viitoare, pentru simplul motiv că nu sunt realizate cu iluzia obișnuită că pornesc de la suflet. Să ne închipuim un «liberat» în viață. Activitatea lui e necesară pentru că potențele existențelor precedente, sau chiar acele din prezenta existență, anterioare «deșteptării» — se cer deslănțuite, actualizate, consumate, conform legii *karmice*. Dar activitatea nu mai e a *lui*, ci e mecanică, în sens de «detașare de fruct» (*vairagya*). Cînd «liberatul» acționează, nu gîndește «eu acționez», ci se acționează ; cu alte cuvinte, nu implică sufletul într-un proces material. Orice falsă atribuție e ignoranță și ignoranța e forță cosmică, producătoare de potențe, generatoare de existențe. Așa dar, existența *liberatului* durează atît timp cît e necesar ca potențele precedente să se consume. Nu se creiază nici nuclei energetici, pentru că nu mai e prezentă forța ignoranței. Cînd toate potențele s-au consumat, liberarea e absolută, definitivă. Nu mai e «experiență». E moarte. Liberarea samkhyastă e transcendentă în sensul indian al cuvîntului, adică e inconștientă. Liberatul nu are experiența liberării. Prin acea deșteptare acționează indiferent, detașat — și cînd ultima moleculă psihică se desprinde, intră într-o stare (termenul e impropriu) necunoscută nouă, fiind absolută ; ceea ce nu e departe de Nirvana buddhistă [15].

Din aceste considerații sumare se desprinde, totuși, caracterul paradoxal al soteriologiei *Samkhya* (care reprezintă, în bună parte, soteriologia acestor curente indiene streine de experiență religioasă personală și imediată). Plecînd de la datul inițial al oricărei filosofii indiene, durerea, Samkhya e nevoită, la capătul itinerariului, să nege durerea ca atare. Drumul său, soteriologic privit, e o linie moartă, pentru că pleacă de la axioma că sufletul e absolut liber — așa dar neafectat de relații, de durere — și ajunge la aceeași axiomă, că sufletul e numai iluzoriu implicat în drama existenții. Termenul care singur interesează — *durerea* — e lăsat la o parte și logic, nu își poate avea loc în ecuația *suigeneris* a sufletului.

Rețeta terapeutică a *Samkhyei* soluționează problema întrucît exclude termenul necunoscut — adică liberează de durere întrucît o ignorează. Evident, această suprimare nu e empirică (sinucidere, droguri, moarte) pentru că — în concepția indiană — orice soluție empirică e inutilă, fiind ea însăși o forță karmică. Am putea numi soluția samkhyastă o soluție violent metafizică, pentru că nu numai că transcendă experiența, dar nici nu încearcă s-o valorifice sau s-o lumineze printr-o ordine supranaturală. E inumană și ca atare e utilă numai prin distrugerea umanității. Practicile Yoga au aceeași țintă : să suprime durerea suprimînd viața, respingînd elementele psihice în materia primordială. Aceste soluții — pesimiste din punct de vedere uman, dar de o strictă indiferență metafizică — se înțeleg și se justifică în rădăcinile sau implicațiile lor panteiste prin absența unui Dumnezeu personal, interesat direct în Creație prin actul divin și gratuit al grației [16]. În capitolul dedicat meditației Yoga și problemei religioase vom avea prilejul să revenim asupra acestor chestiuni.

4. *Evoluția naturii și constituirea organismului psihic-mental.*

Filosofia naturală și psihologia fiziologică, așa cum sunt concepute în *Samkhya*, trebuiesc explicate împreună. În amîndouă aceste ramuri, gînditorii și comentatorii samkhyaști au maturizat concepții organice, detaliate și nu lipsite de exactitate științifică. De altfel, sobra analiză științifică, fie originată *[sic !]* din cosmologie, din tehnicile medicale și chimice, sau dintr-o lungă intimitate cu observațiile introspective — a fost tot atît de respectată în India ca și pura speculație metafizică. Analiza materiei în *Vaisheshika Nyâyâ și Samkhya ;* teoriile fiziologice în etică și în școlile medicale ; existența unei vaste enciclopedii medicale — care, prin Damasc, a fost cunoscută arabilor înaintea medicinii elene [17], precum și a unei timpurii activități chimice și farmaceutice — dovedesc cu prisosință că India nu a fost lipsită de spiritul științelor exacte, după cum nu a fost lipsită nici de spiritul sceptic, materialist, antireligios. Cercetările recente au

[15] Singura deosebire e că buddhiștii (după cum am pomenit în treacăt mai sus) nu admit un suflet înapoia fenomenelor mentalé. Dar valoarea și aprecierea vieții mentale e aceiași în ambele sisteme, fiind o categorie proprie geniului indian.

[16] *Ishwara* din *Yoga* e foarte puțin religios și e tangent sistemului. Vezi studiul nostru. *Il problema del Male e della Liberazione della filosofia Samhya-Yoga*, în *Ricerche Religiose* (Roma 1930).

[17] E. C. *Sachan, Alberun's India*, trsl. from arabic (2 vol. London 1888). *V. Girindranath Mukerjee, History of Indian Medicine*, 2 vol. (University of Calcutta, 1923), bogată în materiale asupra științelor în vechea Indie, dar lipsită de spirit critic.

atras atenţia şi au stabilit doctrinele ştiinţifice care zăceau ascunse şi risipite într-un haos de legende superstiţii şi tradiţii popular-religioase. Una din cauzele care depărtează pe savantul european de colecţiile ştiinţifice ale Indiei e tocmai această absenţă a spiritului critic, ordonator — alăturînd stupidităţi sau rituri obscure celor mai perfecte analize tehnice — şi completa incapacitate a orientării în timpul real, permeara *[sic!]* lui cu timpul mitic, fapt care explică pauperitatea iremediabilă a cronologiei indiene.

În *Samkhya*, însă — ca de altfel în tratatele sistematice a tuturor sistemelor — teoriile fizice, fiziologice şi psihologice sunt expuse cu o pregnantă claritate, constituind fundamentul cunoaşterii analitice, a înţelegerii realităţii, care poartă însul pînă în pragul cunoaşterii metafizice.

Intuiţia iniţială a filosofiei naturale în *Samkhya* e existenţa materiei primordiale, *prakriti*, omogenă inertă, în perfect echilibru static, infinită şi eternă. Deşi perfect omogenă şi statică, acea natură primordială posedă trei «aspecte», trei posibilităţi de manifestare, care se numesc *gunas*, şi al căror echilibru absolut constituie propriu-zis *prakriti*, în repausul primordial. 1) *Sattva* e principiul luminozităţii şi al inteligenţii; 2) *rajas* e cel al energiei motrice şi al activităţii mentale; 3) *tamas*, al inerţiei statice, al obscurităţii psihice. Nu trebuiesc diferenţiate *gunas* de *prakriti*, pentru că ele nu se despart niciodată complet şi în orice fenomen fizic sau mental există toate trei, deşi în cantităţi neegale (tocmai această inegalitate face posibil fenomenul; altminteri ar exista echilibru şi omogenitate). După cum am pomenit, *gunas* au un dublu caracter; *obiectiv*, întrucît constituie fenomenele lumii exterioare — şi *subiectiv*, întrucît susţine, alimentează şi condiţionează viaţa psihic-mentală [18].

Prakriti, îndată ce renunţă la starea ei primordială de echilibru perfect *(alinga)* şi capătă specificaţii condiţionate de instinctul său teleologic — se prezintă sub forma unei mase energetice pe care *Samkhya* o numeşte *mahat* («cel mare») [19]. Antrenată de imboldul evoluţiei *(parinama*; dar termenul trebuie înţeles în sensul indian, pe care îl vom preciza îndată) *prakriti*, din *mahat* se transformă în *ahamkara*, principiul individualităţii nedeterminate, o masă unitară aperceptivă, neavînd încă experienţa ci conştiinţa obscură că e *ego* (de aici şi termenul *ahamkara)*. Din această massă aperceptivă, procesul evoluţiei se dicotomizează în două direcţii opuse: 1) lumea fenomenelor externe, şi 2) ceea a fenomenelor subiective. *Ahamkara*, deşi ea însăşi evoluată din *mahat*, are facultatea de a se transforma calitativ mai departe, după cum predomină una dintre cele trei *gunas*. Cînd *sattva* (elementul luminozităţii, al purităţii, al înţelegerii) capătă supremaţia unei porţiuni din massa *ahamkarei* — apar cele cinci simţuri cognoscitive *(jnanendrya)* şi *manas*, «organul intern» care serveşte ca centru de legătură între activitatea perceptivă şi cea bio-motrice *(Aniruddha. II, 40)*, fiind baza şi receptacolul tuturor impresiilor *(Ib.* II. 42), coordonînd activitatea biologică şi psihică, îndeosebi a subconştientului. Cînd, dimpotrivă, echilibrul e antrenat şi dominat de *rajas* (energia motrice, instrument al schimburilor care face posibilă orice experienţă fizică sau cognioscitivă) — produsul evoluţiei e seria celor cinci simţuri conative. În sfîrşit, prin stăpînirea elementului *tamas* (inerţia materiei, întunericul conştiinţei, obstacolul patimilor) — se obţin cele cinci *tanmatras*, potenţiale, sîmburii genetici ai lumii fizice. Toate aceste produse din *ahamkara* sunt definitiv şi substanţial specificate *(vishesha)* şi se disting astfel, de *mahat* şi de *ahamkara*, care — deşi ele însile evoluate din *prakriti* — au însuşirea de a se transforma în evoluate substanţiale şi calitativ deosebite de ele, şi se numesc astfel *avishesha*.

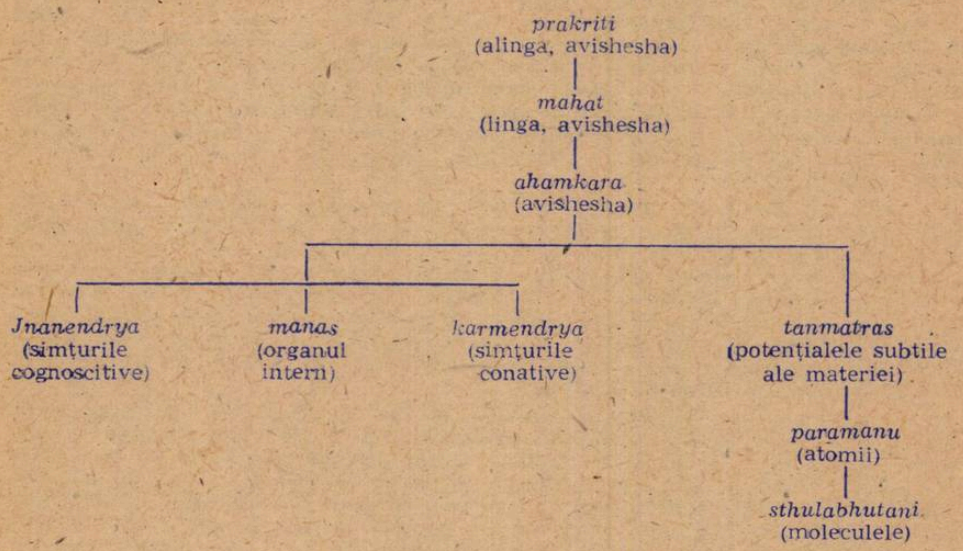
E adevărat că din potenţialele-subtile materiale *(tanmatras)* derivă — printr-un proces de condensare, care tinde să producă structuri tot mai dense — atomii *(paramanu)* şi moleculele *(sthulabhutani*, lit. «particulă materială groasă»), iar din acestea se desfăşoară organismele vegetale *(vriksha)* şi cele animale *(sarira)*. Dar evoluţia aceasta e mai mult o împlinire a procesului realizat prin iniţiala preponderenţă a gunei tamas, iar nu un produs substanţial şi esenţial nou, cum e al

[18] Asupra *gunelor* există o considerabilă cantitate de texte. Spicuim: *Ishwara Krishna* 11—16, cu cele trei comentarii *Mâthara Vritti. Gaurapada şi Tattva Kaumudi* în loco. *Patangiali* II, 15; II, 19 *(Cu Vyâsa şi V. Misra)*; IV, 13, 32; V. Misra, *Tattva vaisaradi* I, 16 etc.

[19] *Samkhya Sutras* I, 61: «*Prakriti* e starea de echilibru a *sattva, rajas* şi *tamas*. Din *prakriti* evoluă *mahat*; din *mahat, ahamkara*; din *ahamkara*, cele cinci *tanmâtras* şi cele două serii de simţuri; iar din *tanmatras* evoluă *sthulabhutani* (elementele materiale moleculele)». Sutra aceasta rezumă întreg procesul de evoluţie pe care îl analizăm în paragraful de faţă. Alte texte: *S.S.* I., 129; II, 10, II, 15; *I. Krishna* 3, 40, 56; *Vyâsa Bhashya* II, 19; etc.

celor cinci *tanmatras* din *ahamkara*. Așa dar, *tanmatras* — deși produc noi categorii — nu pot fi numite *avishesha*.

Rezumînd într-un tablou evoluția principiilor după filosofia Samkhya, se obține :



Se observă că, în concepția samkhyastă, toată lumea fenomenală așa cum se prezintă în creație — fie obiectivă, fie subiectivă — nu e decît evoluția unui stadiu inițial al naturii, *ahamkara*, cînd pentru întîia oară în massa omogenă și energetică s-a ridicat conștiința individualității, a apercepției luminată de *ego* (*aham* = ego). Printr-un dublu proces paralel, *ahamkara* a creiat o lume internă și alta externă, fiecare secțiune avînd corespondente specifice. Fiecare simț corespunde unui atom, după cum fiecare atom corespunde unei *tanmatra*[20]. În fiecare dintre aceste produse, însă, se află toate cele trei *gunas*, dar în proporții neegale ; și fiecare produs e caracterizat prin supremația unei *guna* sau, dacă ne referim la ultimele stadii ale creației, prin predominarea unei *tanmatra*.

Înainte de a cerceta mai de-aproape unele din formele desfășurării cosmice, e indispensabilă o justă înțelegere a noțiunii de evoluție în *Samkhya*. *Parinama* înseamnă desfășurarea a ceea ce se află, potențial în *mahat*. Nu e o creație, nu e o depășire, nu e revelația unor spețe noi de existență, ci numai simpla actualizare a potențelor fizice care zac în *prakriti* (sub aspectul său viu, *mahat*). A compara evoluția în sensul indian cu evoluționismul occidental ar fi o confuzie capitală. Orice formă nouă, în viziunea *Samkhyei*, nu e o descoperire, nici o transcendere a posibilităților de existență ce se aflau pînă atunci. De fapt, în *Samkhya*, nimic nu *creiază* în sensul european al cuvîntului. Creația — filosoficeşte privind — e statică, e ea însăși din eternitate și nu va putea fi distrusă niciodată, ci numai se va întoarce în aspectul ei inițial de echilibru absolut.

Această concepție a evoluției e organic asistată de teoria cauzalității. Într-adevăr, dacă efectul ar întrece cauza, înseamnă că în cauză e o cîtime non-existentă, care-și cîștigă existența în efect. Dar, *Samkhya* întreabă, cum ar putea fi acea non-entitate cauza unei entități ? Cum ar putea veni *esse* din *non-esse* ? *Vachaspati Mirsa* (în *Tattvakaumudi* 62, și pe larg în *Nyâyâvârtikatatparyatika*) spune : «*Dacă afirmi producția unei entități din non-entitate, atunci aceasta din urmă, fiind oriunde și oricînd, ar trebui să dea naștere oricînd și întotdeauna oricărui efect și tuturor efectelor*». Iar comentînd *Karika* IX spune : «*Efectul e o entitate, adică*

[20] D.p. «sunetul-potența» (*sabdha-tanmatra*) produce printr-o aglutinare cu moleculele, «atomul spațiu» (*akasa-anu*), căruia îi corespunde — în ordinul subiectiv — simțul auditiv ; energia luminoasă și radiantă (*tejas-tanmatra*) produce «atomul radiant» și simțul vizual, etc. V. Dr. *Seal*, op. cit.

există prior operației cauzale» (ib. 62). «Dacă efectul ar fi o non-entitate înaintea operației cauzale, el n-ar putea fi niciodată adus inexistență» (ib. 64) [21].

Între cauză și efect există o relație reală și determinată. Dar, argumentează samkhyastii, dacă efectul n-ar exista în cauză — cum ar fi posibilă o *relație* între *ens* și *non-ens*? Cum ar fi posibilă o legătură intimă între *absență* și *efectivitate*? «Astfel stînd lucrurile, spune *Ishwara Krishna* (sloka XIV), tot ce poate fi împlinit prin cauză e manifestarea sau desfășurarea pre-existentului efect». Ca să ilustreze teoria cauzalității printr-o pildă, Vijnana Bhikshu scrie *(Samkhya Pravachana Bhashya*, I. 120): *«După cum statuia deja existînd în blocul de piatră e numai adusă la iveală de către sculptor, tot astfel activitatea cauzală generează numai acea acțiune prin care se manifestă un efect, dînd iluzia că el ar exista numai în momentul prezent»*. — comparație care își are corespondente și în filosofia occidentală.

Asupra *ahamkarei*, textele *Samkhya* aduc multe amănunte, dar ceea ce interesează sumara noastră expunere e faptul că ea e definită prin «cunoașterea de sine» *(Ishwara Krishna*, 24). Trebuie să ne amintim că această entitate, deși materială, nu e manifestată în forme sensoriale, fizice — ci e omogenă, o massă energetică și pură, necristalizată în structuri. *Samkhya* crede că *ahamkara* ia conștiință de sine, iar prin acest proces se resfrînge *(sarva*, emanație) în seria celor unsprezece principii psihice *(manas* sau organul intern, coordonator al facultăților sufletești: cinci simțuri cognoscitive și cinci simțuri conative) — și în seria potențialelor fizice *(tanmatras)*.

E de remarcat importanța capitală pe care *Samkhya*, ca mai toate sistemele indiene, o acordă principiului individuației prin conștiința de sine. Se observă că geneza lumii e un act psihic, că din această cunoaștere de sine (care e absolut diversă de «deșteptarea» sufletului, avînd ca temei «*ego*») evolvă lumea fizică; și că seriile fenomenelor exterioare-interioare au aceeași substanță comună, singura lor diferență fiind *formula* gunelor, în fenomenele psihice predominînd *sattva*, în cele fiziologice (patimile, simțurile, etc.), iar fenomenele materiei «externe» fiind constituite din derivatele tot mai inerte, mai dense *(tanmaatras, anu, bhutani)* ale *tamas*-ei.

Samkhya are și o interpretare subiectivă a celor trei *gunas*, socotindu-le «aspecte» psihice. Cînd *sattva* predomină, mintea e calmă, clară, comprehensivă, virtuoasă; cu *rajas*, mintea e agitată, incertă, nestabilă; iar în *tamas*, e obscură, confuză, pătimașă, bestială. Se înțelege, însă, că tîlcul acesta subiectiv-uman al celor trei «aspecte» cosmice nu contrazice esența lor obiectivă — «exterior» și «interior», fiind numai expresii verbale, în realitate existînd un singur ordin fenomenologic.

Cu această temelie fiziologică, se înțelege de ce *Samkhya* socotea orice experiență internă simplă vibrație materială. De asemenea, *etica* se subsumează aceleiași scări de valori, puritatea fiind nu o calitate a sufletului, ci o distilare a minții integrată în natură. *Gunele* permează totul, și stabilește o simpatie organică între om și cosmos, amîndouă entitățile fiind străbătute de aceeași durere a existenții și slujind amîndouă același suflet absolut, străin de lume, mînat de un destin neînțeles. De fapt, deosebirea dintre cosmos și om e numai o deosebire de grad, nu una de esență. *Samkhya* afirmă un adevăr paradoxal — cel puțin în India — postulînd pluralitatea sufletelor. Toată diversitatea aparentă a formelor e numai jocul provizoriu al unei singure entități, *prakriti*. În timp ce sufletele, deși identice ca esență, deși cu neputință de deosebit între ele rămîn, totuși, etern separate unul de altul, cu prăpastii impensabile între ele. Această concepție e un moment impresionant în experiența panteistă a gîndirii indiene; izolarea definitivă a sufletelor într-un ocean de forme.

Importanța cercetărilor fizice și fiziologice în *Samkhya* e mult mai largă decît s-ar bănui din aceste pagini. Problema necesită, însă, pentru a putea fi justificată și apreciată, o amănunțită analiză tehnică, care nu-și găsește loc în studiul de față.

(Continuare în numărul viitor)

[21] *Cf. Tattavakaumudi* 68—69; *Samkhya Sutras* I, 115, 118, cu comentariile și, în special, *Aniruddha* la *S.S.* I. 41.

BIBLIOTECA SIBIU

FROM THE CONTENTS :

Debates : *Romanian Culture — Valoric Coordinates, Personality, Creative Destiny* — II (Mircea Muthu, Alexandru Paleologu, Eugen Todoran) ; Fundamental Landmarks : *V. Voiculescu's Centenary* (Mircea Zaciu) ; *Eminescu — Contributions and Exegeses* (D. Vatamaniuc) ; *The Folkloric Horizon of XVIII-th Century Romanian Civilization* (Răzvan Theodorescu) ; Poetics : *From «schöne Wissenschaft» to «schöne Literatur»* (Adrian Marino) ; Literary Confessions : *D. I. Suchianu ;* Contemporary Profile : *Ştefan Bănulescu* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) ; *Constantin Noica* (Corneliu Mircea) ; *Gabriel Garcia Marquez's Work-Narrative Function and Interpretation* (Donald Leslie Shaw) ; *The Theatre and «The Movement of Recognition»* (Ion Vartic); *Further Information on the Coşula «Herodot» ; Opinions and Attitudes* (Nicolae Manolescu, Al. Piru, G. Strempel, Virgil Teodorescu, Mircea Braga). *The Sorcerer Apprentices* — a pamphlet by Günter Grass. In this issue Marin Sorescu comments on *«Ţiganiada»*. Our serial publication of Mircea Eliade's *Doctorate Thesis* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Débat : *La culture roumaine — sa personnalité, ses valeurs, sa destinée* — II (Mircea Muthu, Alexandru Paleologu, Eugen Todoran) ; Répères fondamentaux : *V. Voiculescu Centenaire* (Mircea Zaciu) ; *Contributions et exégèses eminesciennes* (D. Vatamaniuc) ; *L'horizon folklorique de la civilisation roumaine au XVIIIe siècle* (Răzvan Theodorescu) ; Poétique : *De «schöne Wissenschaft» à «schöne Literatur»* (Adrian Marino) ; Confessions littéraires : *D. I. Suchianu ;* Profil contemporain : *Ştefan Bănulescu* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) ; *Constantin Noica* (Corneliu Mircea) ; *Fonction et explication narrative chez Gabriel Marquez* (Donald Leslie Shaw) ; *Le théâtre et le mouvement de la reconnaissance* (Ion Vartic) ; *De nouveau sur «Hérodot» de Coşula* (Liviu Onu) ; *Opinions et attitudes* (Nicolae Manolescu, Al. Piru, G. Strempel, Virgil Teodorescu, Mircea Braga) ; *Les apprentis sorciers* — un pamflet de Günter Grass. Dans ce numéro Marin Sorescu fait le commentaire de *Tziganiada*. On continue la publication eu feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

Zur Diskussion : *Die rumänische Kultur — Inhalt, Werte, Schicksal* II (Mircea Muthu, Alexandru Paleologu, Eugen Todoran) ; Wesentliche Anhaltspunkte : *Das Hndertjahrjubiläum von V. Voiculescu* (Mircea Zaciu) ; *Beiträge zur Werkauslegung von M. Eminescu* (D. Vatamaniuc) ; *Der volksümliche Horizont der rumänischen Zivilisation aus dem XVIII. ten Jahrhundert* (Răzvan Theodorescu) ; Poetica : *Von der «schönen Wissenschaft» zur «schönen Literatur»* (Adrian Marino) ; Literarische Bekenntnisse : D. I. Suchianu ; Profil eines Zeitgenossen : *Ştefan Bănulescu* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) ; *Constantin Noica* (Corneliu Mircea) ; *Erzählfunktion und Erzählinterpretation im Werk von Gabriel Garcia Marquez* (Donald Leslie Shaw) ; *Das Theater und «die Erkennungsbewegung»* (Ion Vartic) ; *Wieder über den «Herodot» von Coşula* (Liviu Onu) ; *Meinungen und Gesinnungen* Nicolae Manolescu, Al. Piru, G. Strempel, Virgil Teodorescu, Mircea Braga) ; *Die Zauberlehrlinge* — ein Pamphlet von Günter Grass ; In diesem Heft, die Auslegung der *Ţiganiada* von Marin Sorescu. Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Дискуссия: *Румынская культура — координаты ценности, своеобразие, творческая судьба — II* (Мирча Муту, Александру Палеологу, Еуген Тодоран) ; Основные ориентиры: *В. Войкулеску столетие* (Мирча Зачю) ; *Вклады и экзегезы од Эминеску* (Д. Ватаманюк) ; *Рольклорный горизонт румынской уивилизации в XVIII-ом веку* (Рэзван Теодореску) ; Поэтика: *От „schöne Wissenschaft" до „schöne Literatur"* (Адриан Марино) ; Литературная исповедь: *Д. И. Сукиану ;* Портрет современника: *Штефан Бэнулеску* (Зое Думитреску-Бушуленга); *Константин Нойка* (Корнелю Мирча;) *Назначение и повествовательное толкование в творчестве Габриела Гарсия Маркез* (Доналд Лесли Шо) ; *Театр и движение „узнавания"* (Иоп Вартик); *Снова о „Геродоте" из Котуль* (Ливю Ону); Мнения и поведения (Николае Манолеску, Ал. Пиру, Г. Стремпел, Виргил Теодореску, Мирча Брага); *Ученикиволшедники* — памфлет Гюнтера Грасса. В этом номере МаринСореску объясняет „*Циганиада*". Продолжает опубликование в фельетоне *Докторской Диссертации* Мирчи Элиаде.

2
1984
ANUL XXXII. APR.—IUN.

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 33, fascicula II, pp. 169—328

Lei 30

În numărul viitor:

- PANAIT ISTRATI... incognito ?
- *Tipologii sud-est europene :* Haiducul
- AL. ODOBESCU îşi revendică paternitatea...
- *Un izvor al* «Anonimului brâncovenesc»
- Inedit: MAIORESCU, SLAVICI, CARAGIALE
- *Controverse :* «cazul» BLAGA

Administraţia revistei
EDITURA ACADEMIEI
Calea Victoriei, 125, sector 1, Bucureşti
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

I 2795

3 1984 ANUL XXXII. IUL.—SEPT.

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXII

3 iulie septembrie 1984

Director fondator:

G. Călinescu

În acest număr:

- *Valoare* și *adevăr* în istoria literară
- *Saeculum* — PANAIT ISTRATI
- *Bibliotecă de poezie românească:* COSTACHE CONACHI
- MARIN PREDA: *Victor Petrini — filosof?*
- *Confesiuni:* Mihnea GHEORGHIU
- *Inedit:* EMINESCU, CARAGIALE, ODOBESCU, VIANU, VOICULESCU
- Nicolae BREBAN, Constantin ȚOIU — *De ce scriu? În ce cred?*
- În foileton: Mircea ELIADE — *Teza de doctorat* (VII)

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" al Universității din București

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1990

1 IIII 2014

46

IUL. 2005

Revista

de istorie

şi teorie

LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida

ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial :

Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Str. Frumoasă, nr. 26, Bucureşti, of. poştal 12.*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : *50.79.60*

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

I 2795

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Revista

de istorie și teorie LITERARĂ

2022

Anul XXXII, Nr. 3, Iulie — Septembrie 1984

Sumar

3 **Valoare și adevăr în istoria literară românească — împliniri ale Epocii Nicolae Ceaușescu** (R.I.T.L.)

INSCRIPȚII

6 *«...modelele noastre supreme»* (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA) ; *«cuvîntul în slujba revoluției»* (D. R. POPESCU) ; *«...nobil deziderat al societății noastre»* (Valeriu RÂPEANU) ; *«...un triumf al gîndirii creatoare»* (Virgil TEODORESCU)

SAECULUM

Centenar PANAIT ISTRATI
9 *Aspirația către «real» și presiunea modelelor* (Viorica NIȘCOV)
13 *O «colaborare» incognito* (Constantin POPESCU-CADEM)
20 VASILE BĂNCILĂ : *Literatura lui Panait Istrati* — eseu

REPERE FUNDAMENTALE

26 *Eminescu traducătorul* (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)
31 *Chipuri din legende : Eustathie Plachida ; Mihail* (Cătălina VELCULESCU)
35 *Elemente ale unei viziuni eminesciene mitopoetice* — II (Roxana SORESCU)
40 *Marin Preda și «romanul filosofic»* — I (Traian PODGOREANU)

POETICA

45 *Scriere și oralitate* (Adrian MARINO)
52 *O utopie a gîndirii critice moderne ?* (Monica SPIRIDON)
55 *Pentru o fenomenologie a rescrierii* (Marian PAPAHAGI)

ANCHETA NOASTRĂ

59 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspund Nicolae BREBAN și Constantin ȚOIU)

OGLINZI PARALELE

63 *Pașoptismul și cultura germană* — I (Paul CORNEA)
68 *«Haiducul» în literaturile sud-est europene* (Mircea MUTHU)

«ARCHIVU...»

MIHAI EMINESCU
74 *«...scuza neprevederii în buget...»* (Texte comentate de D. VATAMANIUC)
I. L. CARAGIALE
77 *«...unde suntem și încotro mergem»* — un *moft* programatic.

36203.

ALEXANDRU ODOBESCU
78 *«...din punctul de vedere al antichităților naționale»* (Document adnotat de I. OPRIȘAN)

CONFESIUNI LITERARE

83 Mihnea GHEORGHIU : *«Timpul e cel mai bun judecător, deși însăși judecata lui se mai schimbă»* (Convorbire consemnată de Ileana CORBEA)

IPOTEZE

88 *Un izvor nesemnalat al «Anonimului brîncovenesc»* (D. VELCIU)
95 *O «anecdotă» necunoscută a lui Creangă ?* — II (Opinii de Șerban CIOCULESCU și Z. ORNEA)

PROFIL CONTEMPORAN

Octavian PALER
96 *O neobosită trăire* (Edgar PAPU)
97 *Cariatide la templul Memoriei* (Dan C. MIHĂILESCU)
Gabriel Garcia MÁRQUEZ
100 Donald Leslie SHAW : *Funcție și interpretare narativă* — II (Versiune românească de Sorin MĂRCULESCU)
Michel BUTOR
106 *Itinerar spiritual* — VI (Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

109 *«Sufletul în clătire» sau alergia erotică la Conachi* (Comentariu și antologie de Marin SORESCU)

RESTITUIRI

116 *Din istoria presei naționale : «Econoama rumană»* — 1839 (Marin BUCUR)
119 TUDOR VIANU : *Precizări la deschiderea unui curs* (Stabilirea textului : Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA)
122 *Iacob Negruzzi—Duiliu Zamfirescu : alte mărturii epistolare* (Alexandru SĂNDULESCU)
127 *«Moftul român» — repere noi* (Stancu ILIN)
130 V. VOICULESCU : *Perna de puf*, nuvelă — II («Post-scriptum» de Nicolae FLORESCU)

CRONICA EDIȚIILOR

134 În dezbatere : *«Istoria...»* călinesciană. *O lămurire* (Al. PIRU)
135 Lucian Blaga, *Opere*, vol. I—II (Mircea ZACIU)

OPINII ȘI ATITUDINI

139 *Controverse : «Cazul Blaga»* (Destăinuiri documentare de Pavel ȚUGUI)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

144 Elvira Sorohan, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu* (Cornel REGMAN); *Teoria literară ca estetică particulară* (Al. TĂNASE) ; Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta* — I (Dan Ion NASTA) ; Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. II (Andrei NESTORESCU) ; *L'Arc — Panait Istrati*
152 (Dinu PIETRARU)

BREVIAR

ÎN FOILETON

153 Mircea ELIADE: *Teza de doctorat* — VII (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)

VALOARE ŞI ADEVĂR ÎN ISTORIA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ – ÎMPLINIRI ALE EPOCII NICOLAE CEAUŞESCU

Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, eveniment de excepţională însemnătate în viaţa poporului nostru, a deschis energiilor naţionale drumul către afirmarea deplină şi independentă, către cunoaşterea aprofundată a propriului specific, potrivit concepţiei materialist-dialectice despre lume, viaţă şi istorie. Redimensionarea tuturor componentelor civilizaţiei materiale şi spirituale naţionale, în funcţie de noile deziderate ale politicii Partidului Comunist Român, patosul revoluţionar ce caracterizează concepţia profund novatoare a Secretarului General al Partidului, tovarăşul NICOLAE CEAUŞESCU, au generat şi generează mutaţii fundamentale în înţelegerea noţiunilor de tradiţie, umanism socialist, specific naţional, dialog cultural şi schimb de valori, corelînd trecutul, prezentul şi viitorul României în numele patriotismului revoluţionar şi al internaţionalismului proletar, coordonate esenţiale în procesul de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate.

Gîndirea revoluţionară a tovarăşului NICOLAE CEAUŞESCU afirmă cu deosebită claritate caracterul dialectic al concepţiei marxiste, aplicabilitatea acesteia în funcţie de cerinţele istoric-legitime ale fiecărei naţiuni, dreptul inalienabil al fiecărui popor de a-şi făuri singur destinul în concordanţă cu necesităţile de ordin istoric şi cu stadiul de dezvoltare.

«O cerinţă principală pentru adîncirea permanentă a cunoaşterii ştiinţifice, — se preciza la 19 iulie 1965 în **Raportul Comitetului Central al Partidului Comunist Român cu privire la activitatea partidului în perioada dintre Congresul al VIII-lea şi Congresul al IX-lea al P.C.R.**, document programatic ce avea să traseze o nouă linie de evoluţie vieţii social-politice şi culturale româneşti — **este desfăşurarea unor largi dezbateri, schimburi şi confruntări de opinii, pe temelia concepţiei despre lume a proletariatului, ostilă închistării şi rigidităţii în gîndire şi care ne învaţă că toate fenomenele vieţii sociale trebuie privite ca un proces în continuă transformare şi dezvoltare».**

Spiritul revoluţionar, cu o bogată tradiţie în istoria noastră, dar instaurat, din momentul Congresului al IX-lea, pe coordonatele juste, specifice şi inalterabile ale spiritualităţii româneşti, s-a repercutat, cum bine se ştie, în toate sectoarele de activitate, reorientînd structurile economice şi social-politice şi acordînd învăţămîntului, ştiinţei şi culturii rolul esenţial în formarea personalităţii omului nou, constructor conştient al socialismului. După cum remarca Secretarul General al Partidului în **Cuvîntarea la Conferinţa Naţională a Scriitorilor,** din 26 mai 1977, **«pornind de la considerentul că menirea istorică a socialismului este nu numai eliberarea omului de exploatare şi asuprire, asigurarea bunăstării lui materiale şi spirituale, ci şi făurirea unei civilizaţii superioare, partidul şi statul nostru asigură dezvoltarea şi perfecţionarea continuă a învăţămîntului, ştiinţei, culturii, legarea tot mai strînsă a acestora de cerinţele concrete ale societăţii, intensificarea tot mai puternică a vieţii spirituale a poporului, făurirea suprastructurii noi a orînduirii pe care o edificăm».**

Înlăturarea dogmatismului, a unidirecţionării şi eclectismului, înlocuirea **statu quo**-ului cultural cu înţelegerea tradiţiei şi a modernităţii ca desfăşurare dialectică, în continuă înnoire, fixarea necesităţii de cunoaştre, analizare şi afirmare universală a specificului naţional constituie baza vastului proces de asimilare a zonelor perene ale istoriei literare, cele care asigură pînă astăzi identitatea şi continuitatea spiritului românesc de-a lungul istoriei. În acest sens, tovarăşul NICOLAE CEAUŞESCU arăta că **«trebuie să preluăm ceea ce s-a creat bun în trecut, în toate domeniile de activitate, inclusiv în domeniul artei, literaturii, al concepţiilor filosofice. Dar trebuie să preluăm totul în mod critic, relevînd tezele greşite conţinute de unele din aceste opere, chiar dintre cele mai valoroase, pentru a-i orienta în mod just pe cetăţenii patriei noastre şi, în special, tînăra generaţie. Această problemă are o importanţă deosebită pentru educaţia politică, pentru formarea omului nou».**

Preluarea critică a tradiției, paralel cu modernizarea metodelor de analiză și sinteză, a condus la o amplă activitate, ale cărei deziderate au avut în vedere valorificarea, prin editare și exegeză, a marilor momente literare din istoria poporului român, de la studiul folclorului, al literaturii române «vechi» și «premoderne», pînă la acela al peisajului literaturii contemporane.

«Epoca NICOLAE CEAUȘESCU» se înscrie astfel și în sfera literaturii ca o perioadă de re-orientare a potențialului spiritual către elementele originare și originale ce garantează viabilitatea culturii și caracterul patriotic al cunoașterii active.

O excelentă inițiativă a Editurii Minerva a pus la îndemîna specialiștilor și a publicului larg, în vara acestui an — omagiind astfel aniversarea a 40 de ani de la mărețul act din august 1944 — un volum colectiv de mare utilitate : **Istoriografia literară românească. 1944—1984**, care cumulează principalele direcții ale istoriei, criticii și teoriei literare de la noi : procesul de editare, studiul tezaurului folcloric și al începuturilor literaturii române, valorizarea fondului estetic prin monografii, sinteze, lucrări de comparatistică și contribuții teoretic-aplicative, situația instrumentelor de lucru (bibliografii, dicționare, antologii etc.), volumul constituindu-se astfel drept un fertil punct de plecare pentru o dezbatere amplă, științifică, atît din unghiul rezultatelor, cît și din cel al dezideratelor.

Toate studiile cuprinse în **Istoriografia literară românească** subliniază profundele mutații instaurate în acest domeniu după Congresul al IX-lea al Partidului, radicala înnoire a perspectivelor, generate de concepția politică a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU. Față de unele tendințe limitat-dogmatice manifestate la un moment dat, prin care literatura era cunoscută și analizată trunchiat și cu unele devieri de la specificitatea sa națională și estetică, odată cu promovarea noului statut al culturii, în spiritul Congresului al IX-lea al P.C.R., au fost repuse în lumina adevărului propriu toate valorile fundamentale ale spiritualității românești.

S-au reluat, astfel, mari ediții critice începute în perioada interbelică, au fost inițiate noi serii și colecții editoriale, eliminîndu-se criteriile false, de natură extraliterară, ce guvernaseră nu o dată domeniul muncii de recuperare a tradiției. Editarea operei lui Eminescu, ce urmează a cunoaște într-un viitor apropiat demult dorita integralitate, a operelor lui Caragiale, Creangă, Macedonski, Alecsandri, Odobescu, Hasdeu, a letopisețelor cronicarilor moldoveni și munteni, a scrierilor lui Cantemir, Kogălniceanu, Bălcescu și Heliade Rădulescu, apariția corpusurilor documentare privind Revoluția de la 1848 sau activitatea Școlii Ardelene — constituie realități de incontestabilă valoare. Tot în acești ani au fost inițiate ediții impunătoare din operele lui Maiorescu, Sadoveanu, Iorga, Ibrăileanu, Rebreanu, Lovinescu, Gherea, Slavici, Goga, Camil Petrescu, Blaga, Coșbuc, Arghezi, Bacovia, Hortensia Papadat-Bengescu, Bolintineanu, Delavrancea, Duiliu Zamfirescu ș.a., au fost reeditate mari culegeri de literatură populară și studii de folcloristică (Gh. Dem. Teodorescu, P. Caraman, L. Șăineanu ș.a.), etnologia și antropologia sistematizîndu-se la nivelul cerințelor moderne ale domeniului.

Concepția revoluționară a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU a redimensionat marile momente ale dezvoltării istoriei naționale, punîndu-se în lumină, pe baza realității științifice incontestabile, **unitatea** și **continuitatea** istoriei poporului român, de la statul dac al lui Burebista, pînă la Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul, de la răscoala transilvană a lui Horea, Cloșca și Crișan — desfășurată cu două secole în urmă —, pînă la evenimentele din 1821 și la războiul de independență din 1877, de la Unirea din 1859, la desăvîrșirea unității naționale în 1918, de la revoluția din 1848 și pînă la revoluția de eliberare națională și socială din august 1944. Toate acste momente, reflectate firesc, într-o diversitate de modalități artistice și cu mijloace specifice, în literatura și arta românească, au devenit obiectul unor temeinice studii de istorie literară.

În această perioadă s-au analizat în spirit critic și au fost încorporate în sinteze de largă cuprindere etape de referință ale literaturii, monografiile asupra preromantismului și romantismului românesc, asupra «Junimii», **Convorbirilor literare** sau **Contemporanului**, asupra sămănătorismului, simbolsmului, poporanismului, asupra problemelor controversate ale literaturii interbelice, constituind solide puncte de reper pentru climatul actual de valori.

Pe de altă parte, acel proces de **«preluare critică»** a trecutului, desfășurat în paralel cu maturizarea ideologică a întregii noastre societăți, a fost definitor marcat — tot din inițiativa Secretarului General al Partidului — de reexaminarea unor zone ale istoriografiei pînă atunci ocolite sau neadecvat prezentate, ca și de

reintegrarea în circuitul de valori a unor personalităţi sau lucrări fundamentale, ignorate sau pur şi simplu interzise accesului publicului larg cititor ani de-a rîndul. Au apărut, în condiţii optime, nu numai publicistica eminesciană sau **Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent** de G. Călinescu, dar şi **Getica** lui Vasile Pârvan, proza artistică integrală a lui Rebreanu, creaţia filosofică a lui Lucian Blaga, **Criticele** lui Titu Maiorescu, opera istoriografică a lui Nicolae Iorga, **Istoria literaturii române vechi** a lui Nicolae Cartojan ş.a.m.d., precum şi alte lucrări care au cotribuit la elucidarea unor cazuri literare controversate, — reprezentînd tot atîtea împliniri de anvergură culturală şi istorică la baza cărora se află opera de ctitor al Romîniei moderne a tovarăşului NICOLAE CEAUŞESCU.

Vorbind la Congresul consiliilor oamenilor muncii din industrie, contrucţii şi transporturi, din 11 iulie 1977, Secretarul General al Partidului sublinia că **«lichidarea în ţara noastră a cenzurii — cum i se spune — ilustrează stadiul înalt la care a ajuns societatea românească, superioritatea ei, încrederea în capacitatea celor care lucrează în acest domeniu de a aplica ferm în viaţă politica partidului, creşterea nivelului politic-cultural al maselor largi populare. Această măsură este o nouă expresie a democratismului societăţii noastre, a marilor drepturi şi libertăţi de care se bucură oamenii muncii în România, inclusiv în exprimarea opiniilor prin intermediul presei, în creaţia literar-artistică, a posibilităţilor nelimitate ale maselor de a participa la dezvoltarea vieţii spirituale».**

Toate marile împliniri editoriale au fost premerse, urmate sau au fost realizate concomitent cu dezvoltarea ştiinţei literare. Faptul că la ora de faţă critica, istoria şi teoria literară românească sînt pe deplin competitive la nivel mondial, că în comentarea literaturii naţionale sînt utilizate practic toate metodologiile moderne, pe plan european, cu un coeficient anume de eficacitate literară, înglobînd cu valabilitate reciprocă atît criterii moral-istorice, cît şi estetice, filosofice etc., — demonstrează cu pregnanţă forţa deosebită a spiritului naţional, exercitat într-un climat de libertate autentică şi respect al valorii.

Beneficiind de conducerea înţeleaptă a tovarăşei academician doctor inginer Elena CEAUŞESCU, preşedintele Consiliului Naţional pentru Ştiinţă şi Tehnologie, cercetarea românească, inclusiv cercetarea literară, dispune în prezent de toate condiţiile necesare unei dezvoltări dinamice, armonioase, de programe unitare şi ferm coordonate, de un excepţional potenţial uman şi material.

Directivele Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român cu privire la dezvoltarea economico-socială a României în cincinalul 1986—1990 şi orientările de perspectivă pînă în anul 2000 ne dau sentimentul plenar al desăvîrşirii şi afirmării valorilor culturii noastre în plan universal, ne întăresc convingerea că **«se vor crea în continuare condiţii pentru dezvoltarea culturii şi artei socialiste, înflorirea întregii vieţi spirituale a poporului, se va intensifica activitatea de formare a oamenilor muncii în spiritul înaltului umanism al societăţii noastre, al principiilor eticii şi echităţii socialiste».**

În acest context, marcat la ora de faţă de entuziasmul cu care întregul popor urmăreşte lucrările celui de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român, eveniment istoric de importanţă covîrşitoare în dezvoltarea viitoare a României socialiste, cercetătorii din cadrul Institutului de Istorie şi Teorie Literară «G. Călinescu», redacţia şi colaboratorii **Revistei de istorie şi teorie literară** îşi manifestă deplina adeziune la orientările actuale şi de perspectivă instaurate de spiritul profund revoluţionar al Congresului, decişi să facă totul pentru dreapta cinstire a patrimoniului cultural naţional, pentru afirmarea plenară a valorii şi adevărului românesc pe toate meridianele globului. După cum spunea nu demult Secretarul General al Partidului, tovarăşul NICOLAE CEAUŞESCU, în **Cuvîntarea de la Slatina**, din 22 octombrie 1984 : **«Este necesar să se înţeleagă că, pentru a înfăptui aceste minunate perspective, pentru dezvoltarea patriei noastre trebuie să ducem mai departe spiritul revoluţionar, să trăim şi să acţionăm permanent ca revoluţionari, fiind conştienţi că revoluţia pe care am început-o odată cu asumarea puterii politice de către clasa muncitoare, de către popor, sub conducerea comuniştilor, a obţinut succese mari, dar ea continuă şi va trebui să se ridice la un nivel superior. Procesul revoluţionar nu va înceta niciodată, deoarece permanent trebuie să acţioneze pentru perfecţionarea activităţii noastre, pentru ridicarea nivelului dezvoltării economico-sociale, pentru un om nou, cu o înaltă conştiinţă revoluţionară, cu înalte cunoştinţe ştiinţifice şi culturale, care să ducă cu mîndrie mai departe făclia civilizaţiei şi progresului, cuceririle revoluţionare, să asigure naţiunii noastre, întotdeauna, în veci-de-veci un loc liber, independent în rîndul naţiunilor lumii».**

INSCRIPȚII

«Avem nevoie de o artă mare, în care inima vieții să bată zgomotos, o artă care să releve impetuos emoțiile grandioase, ideile serioase despre viață, care să facă tuturora înțeleasă și iubită concepția omului făuritor».

G. Călinescu

«...MODELELE NOASTRE SUPREME»

Înțelegîndu-se valoarea trecutului pentru orice edificare cu sorți de izbîndă, s-a creat, în România socialistă, și în tărîmul literaturii un climat de propice întîlniri între cei ce au fost și cei ce sînt, între clasici și contemporani. Nu mai este poate nevoie să repetăm la nesfîrșit tirajele impresionante acordate *poeziilor* eminesciene, *teatrului* lui Caragiale sau *povestirilor* lui Creangă, în ediții de popularizare ca acelea din «Biblioteca pentru toți» sau ca acelea destinate de editura Albatros tineretului. Ceea ce dorim să subliniem de data aceasta, pentru strădania constructivă a zilelor noastre, este conjugata lucrare a istoricilor literari, a textologilor, a editorilor în scopul dării la lumină a operelor clasice în veștmintele cerute de exigențele metodologice moderne, în toată lumea civilizată. Ne interesează în chip precumpănitor acest moment din valorificarea clasicilor, deoarece el precede, obligator, comentariile, interpretările, studiile monografice și sintezele care urmează. Fără *ediția critică*, «definitivă», cum o numim, judecata completă de valoare asupra unui autor nu se poate emite, nu se poate pronunța.

De aceea sîntem bucuroși să urmărim pe harta cercetării din ultimii ani, progresele vizibile realizate de rîvna unor specialiști devotați cauzei *clasicilor*, aplecați cu îndîrjire asupra textelor în spinoasa și ultraspecializata muncă de descifrare și colaționare, a cărei importanță rămîne uneori străină necunoscătorilor, dar a cărei pondere într-o cultură are o semnificație cu totul deosebită. În vasta operă eminesciană s-a ajuns, de pildă, la volumul al XIV-lea din continuata *Ediție Perpessicius*.

În 1981 Nicolae Gheran a încheiat publicarea integrală a operei beletristice a lui Liviu Rebreanu, într-un fel exemplar. S-a ajuns la volumul 4 al *Jurnalului* și *Epistolarului* lui Titu Maiorescu, rezultat al muncii admirabile desfășurate de Domnica Filimon și de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, cărora li se datorește și primul volum din *Operele* lui Maiorescu, Georgetei Rădulescu-Dulgheru îi mai datorăm și continuarea marei ediții Alecsandri, întreprinsă cu o rară acribie. A pornit la drum și ampla ediție critică Sadoveanu, coordonată de Constantin Mitru și de Cornel Simionescu, din care a apărut primul volum.

În Institutul «G. Călinescu», unde cea mai mare parte a cercetării este închinată clasicilor, o ediție pentru întîia oară concepută integral a *Operei* lui B. P. Hasdeu se află în curs de elaborare. Și publicarea de documente, de corespondență a marilor scriitori, și scoaterea la iveală a scrierilor încă inedite, rătăcite prin arhive, toate fac parte din acea *operă* de punere în lumină a valorilor clasice, a acelor valori pe care se întemeiază educația etic-estetică a generațiilor tinere, pe care se întemeiază necesara consonanță a culturii noastre cu culturile de seamă ale lumii. Căci respectul pentru clasici, măsoară deopotrivă respectul pentru trecut, și respectul pentru valorile autentice, exemplare, menținînd mereu vie și adevărată scara valorilor unei culturi. Dăruim clasicilor prinosul iubirei și al admirației noastre, făcînd din ei și din operele lor, modelele noastre supreme

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

«...CUVÎNTUL ÎN SLUJBA REVOLUȚIEI...» *

Literatura pe care o scriem avînd atributele — considerate de tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU definitorii — *originală, patriotică* și *umanistă*, stă sub semnul generos al vieții, al adevărului acesteia ; fiindcă tot de la Președintele Țării am reținut, cu profundă înțelegere și adeziune, că numai *adevărul vieții*, faptele și viața spirituală a contemporanilor pot da naștere unor mari opere. Tumultuoasă și profund angajată, în sensul proiectat de timp, pasionată și gravă, patetică și polemică, totdeodată dominată de sentimentul revoluționar al vieții și al misiunii sale, literatura de azi se înfățișează în fața poporului prin comunitatea celor care sînt scriitorii în patrie. Cei care s-au decis să pună cuvîntul în slujba revoluției, asumîndu-și misiunea de *educator*, de oameni care creează pentru a proiecta imaginea unei realități revoluționare în substanța și în aspirațiile ei, înțeleg acum mai exact sensul adevărat al artei. În lumina generoaselor îndrumări și îndemnuri adresate scriitorilor de Secretarul General al Partidului, literatura a situat în cadrul preocupărilor sale omul, creatorul istoriei. Ea va trebui să urmeze acest drum cu și mai nestrămutată hotărîre.

Avem datoria să nu uităm că, veacuri după veacuri, istoria țărănimii noastre a fost istoria țării noastre. Țăranii arau și semănau pămîntul și la nevoie lăsau plugul și secera și deveneau oșteni. Redescoperirea satului românesc, a acestui univers care a prilejuit apariția atîtor capodopere în literatura noastră, presupune o legătură mai strînsă cu istoria noastră de ieri, dar, mai ales, o cunoaștere mai adîncă a prefacerilor petrecute în satul contemporan.

În spațiul istoriei noastre contemporane, sîntem de asemenea datori să arătăm cititorilor profilul muncitorimii noastre ; se cere, totodată, o oglindire mai amplă a rolului major al intelectualității noastre, al inginerilor, tehnicienilor, oamenilor de cultură și artă în edificarea socialismului în patria noastră.

Prin realizările ei însemnate, literatura română își împlinește menirea socială și exercită nobila sarcină ce-i revine în formarea omului nou.

Prestigiul ei a crescut considerabil. Dar este loc pentru mai bine. Trebuie să ne preocupe mai mult descoperirea tinerelor talente, viața cenaclurilor literare, viața tuturor revistelor, inclusiv a celor școlare, realizarea unor opere care să reflecte aspirațiile și cerințele educative, specifice copiilor și tineretului. Avem multe de făcut. De noi depinde să realizăm tot ceea ce ne propunem. Și noi credem că stă în forțele noastre putința de a ne afirma pe măsura epocii noastre. Toate aceste îndatoriri le vom duce la bun sfîrșit străduindu-ne să dezvoltăm unitatea scriitorilor din România, aparținînd tuturor generațiilor, fără deosebire de limba în care scriu, în jurul înaltelor idealuri de prosperitate și de pace ale națiunii noastre.

D. R. POPESCU

«...NOBIL DEZIDERAT AL SOCIETĂȚII NOASTRE»

Am sentimentul, din ce în ce mai puternic confirmat de realități, că astăzi cartea reprezintă, la noi, pentru toți, un bun spiritual, intrat în viața cotidiană a oamenilor precum toate acele bunuri de care este nevoie pentru ca viața să fie perpetuată. Nu e vorba doar de o simplă curiozitate intelectuală, de procurarea unor posibile subiecte de discuție. Oamenii zilelor noastre, și în general tinerii, simt cartea ca pe o necesitate a vieții. Nu pot să-și conceapă existența altfel decît la lumina acestei *cărți*. Folosim din ce în ce mai des o imagine : setea de carte. Ea corespunde unui nobil deziderat al societății noastre. Oriunde vom merge vom constata că librăriile sînt asaltate. Oamenii tineri sînt setoși de a găsi în cărți modele, de a se confrunta necontenit cu eroii lecturilor lor, de a se întîlni în direcțiile spirituale ale trăirilor lor cu frămîntările și lupta spre mai bine a perso-

* Text radiodifuzat în ziua de 24 august 1984, pus la dispoziția redacției de Constantin VIȘAN, căruia îi mulțumim și pe această cale (*n.r.*).

najelor ce populează literatura noastră contemporană... Mă gîndesc mereu cît de interesant ar fi un roman care să surprindă tocmai acest fenomen : setea de cunoaștere a oamenilor realităților noastre socialiste.

Nu o dată, Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, a insistat asupra îndatoririi scriitorilor de azi de a descifra în adîncuri *universul spiritual* al poporului român.

Cred că a sosit timpul ca istoricii, criticii literari și filosofii culturii noastre să înceapă o dezbatere mai profundă asupra modalităților ca acest univers spiritual să fie prezent în viața de zi cu zi a poporului, asupra modalităților de a fi preluat și întruchipat în sfera de artă, asupra căilor fertile, ca și asupra unor căi care s-au dovedit nefertile, de a turna în opere noi de artă, ceea ce a fost, este și va fi specific, ceea ce noi numim, cu un cuvînt, *permanențe*.

Cred că va trebui să dăm toată atenția problemei circulației marilor valori ale culturii românești, care trebuie neapărat să fie totdeauna la îndemîna tuturor.

Tineretului nostru de astăzi trebuie să-i oferim toate acele valori spirituale care au fost create de-a lungul mileniilor, care au fost create de-a lungul acestor ani, valori spirituale care au îmbogățit o zestre minunată, valori care se creează astăzi sub ochii noștri.

Valeriu RÂPEANU

«...UN TRIUMF AL GÎNDIRII CREATOARE»

Potrivit documentelor elaborate de cel de al IX-lea Congres al Partidului nostru, Congres care constituie un triumf al gîndirii creatoare oglindit în istoricul Raport al Secretarului General al Partidului Comunist Român, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, Raport la elaborarea căruia contribuția sa este esențială, sînt încredințat că în genere, și cu atît mai mult într-o societate socialistă, literatura și arta joacă un rol principal întru înfăptuirea progresului social și ridicarea conștiinței umane pe o treaptă superioară.

Dar pentru a juca acest rol, pentru a întări și grăbi ridicarea conștiinței pe o treaptă superioară, literatura și arta trebuie să facă apel, din plin, la puterea lor de investigație asupra realității înconjurătoare, pentru a sonda, a descoperi și a da la iveală, o dată cu conținutul latent al epocii, noile relații care se ivesc între oameni în urma schimbărilor de un fel deosebit survenite în domeniul economic, politic și social.

Conștiința artistică, atunci cînd există, se deosebește de toate celelalte forme de conștiință, tocmai prin travaliul specific al elaborării imaginei, care nu poate exista, bineînțeles, fără obiectul care o produce, dar care poate exista, totuși, în absența obiectului care a furnizat-o.

Acest travaliu specific, viu, activ, afectat fanteziei artistice, această acțiune complexă, bifurcată, zigzagată, include posibilitatea desprinderii fanteziei de elementele furnizate de realitate și posibilitatea transformării unei noțiuni abstracte, sau unei idei, în fantezie.

Există un «univers omenesc inedit al socialismului» pe care îl constituie aceste uriașe mutații provocate de socialism pe plan spiritual și psihologic.

Aici se împlîntă și de aici își soarbe substanța sonda mobilă și mereu perfecționată a artei.

Pentru a descoperi giganticul tumult, adesea contradictoriu, al epocii noastre (căci aceste mutații de care vorbesc nu urmează o lină mișcare de translație, fiind supuse legilor dialecticii), orice poet, orice artist veritabil, va căuta să îmbine activitatea de interpretare cu activitatea de transformare, utilizînd ca metodă principală de proiectare și reținere, metoda materialismului dialectic.

Prin forța ei superioară, poezia, arta în genere, este chemată să descopere și să plămădească o imagine a lumii valabilă pentru fiecare om în parte și valabilă, totodată, în raporturile fiecăruia cu comunitatea umană.

Virgil TEODORESCU

CENTENAR PANAIT ISTRATI

Aspirația către «real» și presiunea modelelor

Două premise subiective strîns conexate sînt cu deosebire frapante atunci cînd ne confruntăm cu literatura și cu personalitatea lui Panait Istrati. Prima este capacitatea sa de a trăi cu o inegalată ardență tensiunile vieții proprii. Cea de a doua — aptitudinea de a retrăi simpatetic, arzător pînă la halucinant, *ca pe ale sale*, întîmplări și împrejurări ale vieții *altora*. *Biograficul* și *opera* fuzionează drept urmare la el indisolubil. Și nu numai în sensul general în care *orice* literatură *a oricui* conține — cumva — totdeauna, în mod necesar, și un filon autobiografic. Fie el minimal. Ci și în sensul, *specific*, în care biografia a tăiat drastic și esențial marele amprente ale operei.

Se știe astfel bunăoară că identitatea personajelor lui Istrati își are mai totdeauna, biunivoc, un corespondent fidel *aievea* (mergînd adesea pînă la detaliul onomastic) — corespondențe certificate net de textele documentare ale autorului (scrisori, jurnale, evocări etc.); apoi că filosofia sa de viață este profesată, în chiar *termenii* și în chiar *frazarea* ce îi sînt proprii, de eroii prozelor lui, fără modulări ori artificii.

Dar nu numai atît. Este de netăgăduit că tensiunea existențială — clocotindă, tragică — între *tendințe centripete* și *tendințe centrifuge*, tensiune consubstanțială fizionomiei sufletești a *omului* Istrati, este responsabilă de generarea uneia din paradigmele nucleare ale operei *autorului* Istrati: oscilația — uneori concomitență — între refuzul ancorărilor, opțiunea pentru starea peregrină, pe de o parte, respectiv, aspirația către statornicie, dorul de rădăcini și vatră, pe de alta. De aici, dialectica marilor teme specifice: *vagabondajul*, *aventura*, *libertatea* (mergînd, în paroxism și negativ, pînă la extrema violență), iar în contrabalans, *prietenia* năvalnică, *iubirea* care fixează, patosul *principiului moral* nestrămutat ca adevăr trăit.

Mai mult. Se poate spune chiar că opera de ficțiune e în asemenea chip construită la Istrati încît izbutește să-și *autosemnifice* condiția.

Cu alte cuvinte, izvorînd obedient și coerent din *trăit*, ea ajunge să *tematizeze*, prin excelență, *biografia*. Cel mai adesea, narațiunea se încheagă în logosul cuiva, ca *re*-amintire. *Re*-amintire, rostită, a *crîmpeielor*, de cele mai multe ori, ale unei vieți. Cîteodată a crugului întreg. *Viață* a personajului *care* povestește. Sau *viață* a altcuiva *despre care*, cineva, povestește.

Pe de altă parte însă, în chiar acest punct, ficțiunea se desparte de planul *auto*biografiei. Căci, riguros vorbind, caracterul «documentar» al prozelor lui Istrati atinge integralul doar în ordinea *emoției* (autorului) și a *atmosferei* (peisaj, cadru etnografic). *Faptele* ca atare configurează îndeobște un *epic nud* în curgere torențială, un epic în care decupajul evită «spontan» banalitatea, întîmplarea ștearsă, branșîndu-se pe *situații-limită* (molestări, răpiri, omoruri) și pe caractere *accentuate*. Acestea din urmă, ca și conflictele, sînt desenate în linii și suprafețe decise, limpezi. Lipsite practic însă de o a treia dimensiune. Se ipostaziază astfel, în forme variate, aventura absolută, or prin însuși acest fapt proza lui Istrati transgresează frontierele literaturii «realiste» — cu atît mai mult pe cele ale memorialisticii «artiste» curente — și aderă la un soi de *extraordinar* situat la limita extremă a plauzibilului.

Dar caracterul de elaborat, de «artefact» al narațiunilor lui Istrati rezultă și din altă determinare. Încă mai profundă. Din recursul (sau numai raportarea) la motive și structuri literare preexistente.

Direcția cea mai semnificativă o constituie valorificarea abundentă a tradiției folclorice autohtone. O valorificare ce nu este doar una *decorativă*, precum înserarea de citate folclorice textuale, evocarea amănunțită de momente etnografice etc., ci și una de esență. Anume, raportarea la rețelele structurale ale unor specii atît strict *poporane* (precum *memoratum*-ul, cîntecul bătrînesc etc.) cît și *populare* în sens larg (precum scrierea de colportaj, în primul rînd romanul haiducesc). Adînc grăitoare este, din acest unghi, *repetarea*, dar numai cu valoare pur existențială, de *«situații de viață»* consemnate, asemenea, paralel — și prealabil — de literatura populară ; căci menținerea permanentă a unor distanțe constante de aceasta poate lăsa impresia că, la nivelul «punerii—în—situație», opera lui Istrati ar rămîne totuși independentă de folclor, cu care ar semăna numai prin evocarea, coincidentă, de întîmplări «adevărate», aceleași.

De pildă : o fată frumoasă dintr-o așezare dunăreană e furată de un turc și de sluga acestuia. Fata se cheamă Chira. Fratele pornește s-o caute etc. Este, schematic, «romanul» *Chira Chiralina*.

Și proza lui Istrati și balada din repertoriul tarafurilor cîmpiei dunărene sînt construite *pe aceeași* situație epică. Totuși nimic nu dovedește în mod absolut peremptoriu prelucrarea baladei în «roman». Ba nici măcar neapărat *inspirarea* din cîntecul bătrînesc. Estetic, narațiunea lasă impresia de totală autonomie, iar sugestia energică, a afinității cu balada, introdusă în mod expres de autor în titlu și în onomastica personajelor, pare să aibă mai curînd rostul de a insinua vechiul adagiu al «eternei reîntoarceri». Indiferent însă de starea de fapt — autonomie efectivă sau numai autonomie aparentă —, raportarea la baladă intertextualizează în orice caz «romanul» și îi conferă, prin însuși acest fapt, semnificație de produs modelat, construit.

Același sens îl are apoi frecventarea intensă a motivului *fortuna labilis* : *Moș Anghel*, *Chira Chiralina*, *Codin* — în parte — etc. sînt construite pe mișcarea în val a alternanței ritmice dintre *noroc* și *nenoroc*.

După cum același sens îl asumă și *dimensiunea didactică*, esențială, a operei. Dimensiune pregătită încă de la nivelul montajului, axat, cum arătam, pe evenimentul de excepție, insolit ; căci tehnicește, «morala» rezultă desigur mai lesne din cazurile ieșite din normă, inechivoce, care «vorbesc de la sine», decît din anodin. Selecția evenimentelor fiind astfel orientată, iar personajele avînd mai toate pasiunea cugetării morale, textile sînt prevăzute cu o amplă armătură de paremii. Paremii ce operează ca argument, ca un apel la autorități, la *auctores*.

Epicul este, cel puțin în cazul celor mai izbutite narațiuni, subordonat *didacticului*.

Astfel, *Moș Anghel* este parabola vinovatului pedepsit și pocăit adresată, ca o lecție pe viu, nepotului pornit pe căi strîmbe. *Stavru* dimpotrivă, este o lecție de toleranță și o invitație la înțelegerea mai suplă a lumii, adresată intransigenței și inexperienței tinereții. *Cosma*, la rîndu-i închide în sine o lecție. E demonstrarea pedepsirii *hybris*-ului. Ș.a.m.d.

Factura compozițională a primelor cicluri narative îngăduie, reclamă chiar, raportarea acestora la proza de tip *Bildung* [1]. Este vorba de acea factură care conjugă *proiecția unei biografii* cu *reflecția morală* și *pedagogică* adresată explicit unui personaj aflat în anii formării. Aici, Adrian.

O variațiune pe tema acestei paradigme o constituie, în ansamblu, ciclul *Moș Anghel*.

În *Moș Anghel* — povestirea eponimă a ciclului — tema psalmistului («vanitas vanitatum» și, alăturîndu-i-se, tema absurdității universului greșit întocmit în care tot ceea ce se întîmplă e rod al hazardului orb, prind trup epic prin intermediul relatării unei *de-formări*, povestită de vocea naratorului — încă neîntrupat, deocamdată, ca personaj — : *«Procesul de descompunere al acestui om, tată duios, bun cetățean și creștin cu evlavie, e cea mai fioroasă din tragediile pe care autorul acestor rînduri le cunoaște. Aici e descris numai începutul. Sfîrșitul ei — tristețe care rupe inima — va fi povestit mai departe»* (p. 154) [2].

Moș Anghel, om drept, mărinimos, pare un răsfățat al norocului. Își ia nevastă frumoasă. Bunurile îi sporesc. E dăruit cu copii. E îndrăgit și prețuit

[1] Pentru teoria categoriei, vezi Viorica Nișcov, *Ideologie și structură în romanul de tip «Bildung»*, în *Dacoromania*, München, V (1979—1980).

[2] Toate citatele din Panait Istrati urmează ediția Alex. Talex, *Chira Chiralina*, București, Ed. Minerva, 1982.

de cei din jur. Dar femeia se arată leneşă şi inertă ; treptat gospodăria i se năruie ; foc pus de mîna criminală îi face scrum casa şi-i ucide nevasta ; copiii pier năprasnic. El cade la năravul beţiei. Lovit de dambla, ţintuit la pat, ros de vermină, îşi trăieşte ultimle zile într-o mizerie ce depăşeşte limitele ororii.

Viaţa lui Anghel repetă, pînă la un punct, modelul *Iov*, sinusoidă mitică exemplară a şansei/neşansei. Afinitatea este pe de o parte implicită. Ea bate la ochi prin pura similaritate parţială a conturelor epice. Împrejurare care, paradoxal, prin *feed-back*, poate lumina calitatea de mit al *re-formării*[3] în cazul lui Iov : a) punerea — îndelung — la încercare. b) îndelunga tenacitate a personajului, c) accesul, graţie acesteia, la o existenţă nouă, mai înaltă. Aici formula *Bildung*, în accepţie largă, are deci în vedere, nu — ca de obicei — germinaţia şi stadiile liminare ale unei conştiinţe, ci saltul unui suflet matur şi puternic, din abisul becisniciei pe culmi de beatitudine.

Pe de altă parte însă, Iov este *explicit* invocat în chiar dialogul personajelor.

O primă oară, de părintele Ştefan, care îi reaminteşte lui Anghel biblica poveste. *Ţelul* duhovnicului este alinarea suferinţei sufleteşti a celui lovit ; iar *mijlocul*, calitatea de grilă explicativă, hermeneutică, pe care mitul o deţine prin natură.

Referinţa la Iov este mai apoi reluată de Dimitrie care se pune în pofida părintelui, neagă mitului orice noimă, «*pentru zilele noastre*». Zice : «*Dacă ar trebui să credem spusele lui popa Ştefan, Iov cică s-a sculat din boleşniţă şi şi-a regăsit, în viaţă, copchii morţi şi vacile furate, da' Anghel n-o să se mai scoale niciodată. De la Iov încoa, vremurile s-au schimbat ; Dumnezeu nu mai face minuni. Poate că tot din vina noastră*« *(p. 167)*.

Cu aceasta se anunţă însă tema principală a celei de o doua părţi a ciclului : *culpabilitatea*.

După chinuitoare suferinţe trupeşti şi sufleteşti pe care ajunge să le stăpînească datorită unei aprigi sforţări de autolimpezire, Anghel îşi află împăcarea în ideea că este pedepsit pentru vina de a fi tînjit după absolut în ordinea *lumescului*, de a fi nesocotit spiritul şi a fi dat întîietate plăcerilor trupului. Se hărăzeşte ideii de asceză — deşi, pe moarte fiind, nu mai are răgazul de a o şi practica — dobîndind, lăuntric, libertatea pierdută în afară.

Căci problema sa nu ţine atît de sfera celor concrete, oricît de cumplite, cît de cea a moralei şi a cunoaşterii. Anghel, asemeni lui Iov, nu pricepe de ce a fost lovit. Abia în clipa cînd e străfulgerat de revelaţia *vinei* şi a *pedepsei*, universul său, pînă atunci de neîndurat pentru că era haotic şi absurd, devine brusc ordonat, înzestrat, plin de tîlc, susţinut de coloana solidă a cauzalităţii morale. Cufundîndu-se în orizontul duratei veşnice, el se simte uşurat de orice suferinţă. Ajuns la liman, izbuteşte implicit să echivaleze condiţia finală a lui Iov, cel împăcat cu sine şi cu Dumnezeul său.

Prima parte a ciclului nara, cum s-a putut vedea, *de-formarea* unui ins. O nara participativ. Dar la modul impersonal. Secţiunea secundă îi relatează *re-formarea*, opunînd nu numai un *alt sens de dezvoltare etică* ci şi o altă *modalitate a enunţării* : Anghel este de astă dată narator, protagonist şi comentator al propriei deveniri spirituale.

Unica şi cea de pe urmă grijă în pragul morţii îi este de a transmite către acela dintre nepoţi simţit a-i fi cel mai aproape, revelaţia esenţială pe care un noroc ultim i-o dăruise. Nu întîmplător Adrian îi e «*cel mai aproape*». Doar şi Adrian se călăuzeşte, în viaţă, după gîndul pe care şi Anghel îşi clădise existenţa. Anume acela potrivit căruia a trăi se cade numai dînd frîu liber pornirilor adînci ale propriei firi.

O nouă verigă se adaugă primei în adunarea premiselor unei constelaţii formative.

Argumentul cel mai de seamă al lui Anghel este destinul său însuşi. Autobiografia — prin *negativ, exemplară* — pe care unchiul o deapănă spre uzul nepotului, deţine o forţă de convingere sporită, datorită situaţiei limită în care se comunică : pe patul morţii, de către cel strivit de necumpătare. În felul acesta, ea ne apare ca mesaj testamentar cu supremă valoare de avertisment : «*Am să mor numaidecît, Adriene..., drept orice moştenire îţi dau sfatul următor : opune-te din toate puterile, şi*

[3] Cf. E. L. Stahl, *Die religiöse und humanitätsphilosophische Bildungsidee und die Enstehungsgeschichte des deutschen Bildungsromans im 18. Jahrhundert*, Diss, Bern. 1934, pp. 64—74.

pînă nu-i prea tîrziu, bucuriilor deşarte» (p. 193).

Demn de subliniat este că motivul «învăţăturii-de-transmis» nu se limitează doar la sfera evenimentului epic. El poate fi depistat şi la nivelul *compoziţiei*, unde funcţionează ca resort generator şi ordonator al fluxului narativ, aşteptînd, înlăuntrul spaţiului ideatic deja bătut, o nouă cărare, incidentă. Astfel, dorinţa lui Anghel de a întări printr-un nou *exemplu* învăţătura dată nepotului (*«Aş fi vrut să-ţi dau o pildă de nebunie omenească, povestindu-ţi viaţa lui Cosma»*, p. 193) va fi împlinită, la porunca sa, de Irimia. Rostită grav de acesta ca oraţie funebră la căpătîiul lui Anghel, ea configurează odată în plus, tema *vinei* şi *pedepsei* ce se aşează apăsat, ca emblemă şi lespede, pe epilogul povestirii. Dar relatarea lui Irimia funcţionează, în acelaşi timp, şi ca articulaţie compoziţională, ea lansînd, precum un *motto* subînţeles, povestirea cea de pe urmă a ciclului astfel armonic şi viguros legată, printr-o complexă împletitură de sensuri, de ansamblul din care face parte : *«Cosma a fost omul cel mai pătimaş din vremea lui... Viaţa sa a fost o vijelie străbătută de trăsnete... Inima lui a cunoscut bucurii mari şi chinuri supraomeneşti. Şi Cosma a fost pedepsit cu moartea pentru nedreptăţile, silniciile şi greşelile lui»* (p. 196).

În *Cosma*, Irimia — fiul eroului titular — istoriseşte, pe lîngă întîmplările de seamă din viaţa părintelui său şi treptele propriei formări, formare călăuzită de tată şi de unchiul Ilie.

Binomul didactic — şi totodată emblematic — *vină, pedeapsă* îşi capătă din nou specificarea, cum arătam, în tema *hybris*-ului penalizat.

Cosma trăieşte în totul pe măsura pornirilor firii sale aprige. Este colosul care îndoaie banul în dinţi, adulmecă primejdia după nechezul cailor şi foşnetul codrului, nu se dă prins pentru nimic, preferînd lupta cumplită şi moartea. Violent, răzbunător, cu toane, cu patima femeilor, el ajunge să încalce, înlăuntrul cetei de haiduci, preceptul libertăţii şi al actului justiţiar, înlocuindu-l cu bunul plac semeţ. Pîngărirea dreptăţii imanente este însă pedepsită de soartă. În clipa cînd pricepe că nu va putea sfida la nesfîrşit *«rînduiala lumii»*, tăria i se topeşte. Silit să se smerească, lovit crud în trufia sa nemăsurată, îşi pierde cumpătul şi cade răpus de plumbul poterei.

În ceea ce o priveşte, ruta *Bildung* este, la Irimia, prin forţa împrejurărilor, cea a uceniciei întru haiducie.

Sub privegherea tatălui, Irimia creşcuse ca în baladă : *«Te-ai hrănit cu must de carne friptă — zicea Ilie, unchiul* (îi istoriseşte Irimia lui Adrian) —, *la trei ani beai vin cu plosca, la şase ani înotai ca o raţă»* (p. 208).

La unsprezece ani e pus la încercări, să-şi arate vrednicia : să încalece calul lui Cosma, să dea duşca o ploscă de vin pe nerăsuflate, să tragă un prim plumb cu flinta grea de haiduc. Se descurcă. Tatăl îl primeşte în ceată : *«Eşti un viteaz fiu al pădurii, Irimio. Te îngădui»* (p. 204).

Cosma îl învaţă pe fiu cam tot ceea ce ştia şi el : *practic*, să-şi ducă traiul în codru după legi nescrise dar ştiute de toţi, să treacă cu capul sus prin greu ; *conceptual*, să gîndească potrivit cîtorva idei simple şi limpezi, ţinînd de o tradiţie seculară : *«omul e întotdeauna singur»*, *«trebuie să ştii să mori pentru patima cu care ai venit pe lume»*, *«menirea femeilor e de-a suci soarta bărbaţilor»* etc.

Cum se ştie, cum s-a putut vedea şi mai sus, structura ternară a ciclului *Moş Anghel* este de tipul naraţiunii *à tirroirs*. Cadrul convenţional este deductibil din permanenţa entităţii personajului Adrian ca receptor al tuturor mesajelor narative, directe sau mediate, care străbat ciclul. În raza acestui cadru, eminamente *deschis*, se inserează — am văzut — «autobiografia» lui Anghel, urmată de biografia lui Cosma (istorisită de Irimia, care îşi deapănă la rîndu-i «autobiografia»), suită incluzînd reproducerea fragmentelor de povestiri narate la persoana întîi de Cosma şi de Ilie, apoi naraţiuni paremiologice (precum, bunăoară, cea spusă de Floricica, din care se vede că mai bun e *«dramul de noroc decît carul de minte»*) etc. Astfel, o povestire cheamă pe o alta ori şi-o subsumează, declanşînd o reacţie în lanţ cu pornire, de fapt, de la unul şi acelaşi program de trecere a ştafetei, pus în mişcare de un impuls iniţial : Anghel nu-şi poate da duhul pînă cînd nu este încredinţat că la Adrian a ajuns mesajul său. Pentru acesta un avertisment *forte* este de trebuinţă. Necesară e de aceea, în ochii lui Anghel, istorisirea nu doar a propriilor sale experienţe, ci şi a vieţii rubedeniei lor, voinicul Cosma. Viaţă care repetă în «termeni tari», în registru eroic,

paradigma erorilor, la nivel domestico-bucolic, a vieții lui Anghel, și al cărei tîlc îl întărește pe al acesteia din urmă : statuarea unui model negativ, model de *ne-urmat*.

Sensul general, *subliniat moralizator*, al întregului complex narativ *Moș Anghel*, prezența discursului educativ explicit asumat, deschid o serie care deschisă rămîne. Care sînt concluziile lui Adrian în urma celor aflate, care procesele de modelare lăuntrică pe care aceste experiențe s-ar fi cuvenit să le declanșeze în el, care consecințele practice asupra existenței sale «reale» — cu alte cuvinte, toate, repere indispensabile ca secvența paradigmatică *Bildung* să fie completă — nu știm. Adrian, cel care este principalul destinatar oficios al învățăturii — și al învățămintelor — desfășurate de-a lungul întregului ciclu, se menține în cele din urmă, de fapt, *dincoace* de sensul evenimentelor narate.

În marginea acestor considerații ni se impune, din nou, un adevăr peren.

Programatic, Panait Istrati a urmărit, după cum se știe, o operă de caracter *documentar*. Pesemne însă că *literatura* e, în anumite limite, mai puternică decît *viața*. Căci și atunci cînd un scriitor voiește, precum Istrati, să se lepede de toate artificiile meșteșugului și să încredințeze hîrtiei doar transcrierea «adevărului adevărat», trăit de sine sau aflat de la alții, atare «transcriere» se va raporta într-un fel ori altul, ineluctabil, la tipare deja constituite. A voi deci să te sustragi tiraniei modelelor și procedeelor — pare a ne spune opera lui Istrati — este în ultimă instanță, obiectiv vorbind, doar o năzuință, fie ea și frenetică, menită să se submineze, fatal, în procedeu retoric. Ceea ce revine la a spune, în plan subiectiv, pură utopie.

Viorica NIȘCOV

O «colaborare» incognito

A fost Panait Istrati, în primăvara anului 1924, corespondentul la Paris al ziarului *Universul*, așa cum a lăsat să se înțeleagă, chiar din perioada respectivă, directorul marelui cotidian bucureștean ?

Momentul, de altfel destul de puțin semnificativ în existența reputatului scriitor, merită totuși a nu fi neglijat sau eludat, măcar ca posibilitate a depistării unor colaborări, pînă azi necunoscute, ale gazetarului Istrati. În plus, afirmațiile controversate și nesigure din jurul episodului respectiv ale biografilor și exegeților istrațieni sporesc interesul investigației documentare în scopul elucidării faptelor.

Evident, binecunoscutele moravuri publicistice și politice ale lui Stelian Popescu puneau de la bun început sub semnul întrebării veridicitatea celor relatate de directorul *Universului* în articolul *Un mare talent literar, Panait Istrati. Cum l-am cunoscut*, publicat, în coloanele ziarului său, vineri 18 aprilie 1924. Dorința expresă de reclamă, ca și auto-atribuirea grabnică de merite în recunoașterea unei cariere literare ce se anunța din plecare de o amplă circulație internațională — procedee nu o dată manipulate cu o totală lipsă de scrupule în activitatea jurnalistică a lui Stelian Popescu — făceau suspectabilă, desigur, declarația acestuia că a luat imediat măsuri să-i vină în ajutor lui Istrati, reperat întîmplător, în postură de fotograf ambulant, pe Promenade des Anglais, doar la cîteva luni după ce revista *Europe* (nr. 7, din 15 august 1923) lansase un nou scriitor.

Pe de altă parte, nici autorul *Chirei Chiralina*, referindu-se, în cîteva împrejurări, la întîlnirea, de la Nisa, cu Stelian Popescu, și la urmările ei în planul relațiilor sale cu *Universul*, nu a prezentat cu claritate și în detaliu aspectele problemei. Într-o *scrisoare* către Romain Rolland, din 30 aprilie 1924, Panait Istrati își exprima în termeni categorici refuzul față de colaborarea propusă : «*Prefața lui Romain Rolland n-a fost scrisă ca să mă ajute a deveni corespondentul lui „Petit Parisien" din România. Eu nu-mi vînd condeiul. Și apoi, n-am de ce să mă plîng pentru viața mea actuală : n-am stăpîn, sînt un om liber*» Se pare, totuși, că motive de «plîns», cel puțin sub raport financiar, existau încă. Recent publicatele epistole istratiene către J. Rozenthal, directorul *Adevărului*, abundă în detalii cu privire la precaritatea situației pecuniare a scriitorului în epoca

respectivă (*«Glorie cu maţe goale»* sau, constatarea amară : *«nu se poate trăi dintr-o carte»*). De unde şi o altă lumină asupra legăturilor sale cu Stelian Popescu. În 12 iunie 1924 Istrati îl înştiinţa pe Rozenthal : «Cu *„Universul" am pus de mămăligă. Popescu crede că aşa, ieftin poate să puie mîna pe mine. Ehe, neică, eu am trecut peste corpul mamei cu geamantanul în mînă şi nu „Universul" are să mă oprească din drum cu cei 1200 de fr. ai lui pe cari i-am dat pe o cameră şi pe un costum de haine*». O lună mai tîrziu chestiunea *Universului* revine în această discuţie epistolară, chiar dacă, cu un subînţeles scop strategic : *«Am lăsat pe Popescu baltă, dar îi mănînc cei 1200 de fr. de pe luna iunie şi nu pot să-i trimet nimic. Chiar vreau să-l las în baltă. Nu e pentru mine. Dar va trebui să-i dau banii îndărăt. Şi cum să fac»*[1]. Se sconta, desigur, pe «dărnicia» financiară a celor de la *Adevărul*, spre care lasă să se vadă că mergeau opţiunile sale publicistice, ca şi interesele lansării creaţiei lui literare în România.

După cum se vede, chiar din examinarea acestor sumare date Panait Istrati nu vorbeşte nicăieri de o «colaborare» la *Universul* pe care s-o fi încredinţat tiparului. Mai mult încă, scriitorul lasă să planeze oarecare confuzie asupra «înţelegerilor» sale cu Stelian Popescu, şi nimic nu ne-ar îndreptăţi să considerăm că ar fi existat un angajament încheiat între autorul lui *Codin* şi rapacele gazetar, *«fost ministru şi directorul celui mai mare cotidian din Bucureşti»*. În *Trecut şi viitor* (1925) Istrati povesteşte doar despre felul în care a fost abordat în primăvara lui 1924, la Nisa, de J. Rozenthal şi cum şi-a început colaborarea, în 15 iunie 1924, la *Adevărul literar şi artistic*, episodul cu *Universul* fiind cu totul omis.

Plecînd de aici Al. Talex era îndreptăţit să afirme, referitor la oferta de «colaborare» a lui Stelian Popescu, că : *«refuzul lui Panait — la început şovăitor, dat fiind mizeria în care se afla — devine categoric, între timp cunoscîndu-l pe Rozenthal»*[2]. La rîndul său, Al. Oprea — pentru a nu cita decît pe cei mai cunoscuţi biografi istratieni — ajungea firesc la concluzia că directorul *Universului* doar s-a lăudat în presa română că l-a cunoscut pe Istrati şi că i-a împrumutat scriitorului o sumă de bani[3].

În fond, ce erau cei 1200 de franci, *«de pe luna iunie»*, pe care autorul *Chirei Chiralina* intenţiona — în scrisoarea către Rozenthal — să-i restituie lui Stelian Popescu ? În ce mod, apoi, au vrut *«să puie mîna»* pe el cei de la *Universul ?* Ce i se cerea scriitorului de către clanul de conducere al marelui cotidian bucureştean pentru ca el să fie pus în situaţia să-i mărturisească lui Romain Rolland că *«nu-mi vînd condeiul» ?*

Sînt întrebări pe care orice cercetător atent şi le poate pune şi la care ne simţim oarecum în măsură să răspundem acum, pe baza studierii dosarului *«colaboratorilor externi pe anul 1924»*, păstrat în fondul arhivistic al ziarului *Universul*[4]. Se găsesc în «dosarul» respectiv trei epistole ale lui Panait Istrati către Stelian Popescu, din chiar perioada care ne priveşte, cópii după «răspunsurile» ce i-au fost expediate scriitorului, *note* contabile şi *adrese* bancare, *telegrame* şi plăţi efectuate, toate strîns legate de activitatea de corespondent de presă la Paris al ziarului *Universul*, în lunile *aprilie—mai—iunie* 1924, a autorului *Chirei Chiralina*.

Din dispoziţia directorului, la 6 aprilie 1924, secretariatul de redacţie al ziarului *Universul* îi expedia lui Panait Istrati, pe adresa sa de la *«Nice, Hotel Royal»*, o scrisoare — păstrată în copie, la «dosar» (f. 6) — în care i se comunicau *«Condiţiile pentru cei care ar putea colabora la „Universul"»* şi i se dădeau instrucţiuni privitoare la calitatea, cerinţele şi obligaţiile unui *«ziarist extern»*, în funcţie de atitudinea politică a cotidianului. Reiese totodată de aici că prozatorul îşi începuse sta-

---

[1] Cele două scrisori către J. Rozenthal au fost publicate de Stancu Ilin în *Manuscriptum*, an XV, nr. 2 (55), 1984, pp. 124—126.

[2] Panait Istrati, *Cum am devenit scriitor*, ediţie întocmită şi adnotată de Al. Talex, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1981, p. 312.

[3] Vezi : *Panait Istrati, dosar al vieţii şi al operei*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 170. Al. Oprea relatează întîlnirea dintre Istrati şi Stelian Popescu cu unele mici modificări faţă de modul în care a zugrăvit-o directorul *Universului*. Autorul monografiei nu ne indică însă sursa documentară pe care se bazează. Şi mai ciudat este faptul că în prima ediţie, cea din 1964, a studiului său, Al. Oprea punea aproape acelaşi text în relaţie cu J. Rozenthal (p. 166). În legătură cu propusa colaborare, monografistul concludea : *«Nu ştim cum vor fi decurs lucrurile : pînă la urmă, acest proiectat mariaj cu „Universul" nu are loc»* (p. 171, ed. 1976).

[4] Arhivele Statului, Filiala municipiului Bucureşti, Dosar nr. 110/1924.

giul de reporter încă din luna martie, că i se acordase o lună de probă, care se dovedise însă infructuoasă (*«încercările de acum, de a avea un reportaj conștiincios și la timp, dînd greș, socotim prima lună ca o încercare, după care vom vedea dacă putem sau nu continua începutul făcut, cu dorința de a ne servi pe noi și de a veni în ajutorul unui talent care azi n-are mijloace de a se pune în valoare»*). Onorariul era de *«1000 franci lunar, 200 fr. lunar deplasări și costul telegramelor după justificări de plată»*. Operațiile financiare se făceau prin banca Finkels la Paris.

Scriitorul se grăbește să răspundă în 8 aprilie 1924, pe o hîrtie cu antetul *«Café restaurant de la régence et brasserie royale. 8 Avenue de la Victoire. Nice»*.

Nice, le 8 avril 1924

Stimate Domnule Popescu,

Am luat cunoștință de cuprinsul scrisorii D-voastră de la 6 aprilie și unde — enumerîndu-mi condițiile sub cari am putea lucra de comun acord — îmi propuneți postul de corespondent al ziarului «Universul» la Paris.

Condițiile D-voastră sunt acceptabile și le accept. **Negreșit, și eu sunt de părere să ne punem, reciproc, la încercare pentru o lună, neuitînd vorba proverbului nostru: «Numai punînd în plug cu Românul, îl cunoști».**

Din parte-mi, pot să vă asigur de pe acum, că nu-mi pun în gînd să accept acest post fără să-mi dau seama de datoria ce mi-o asum. Atîta cît mijloacele oferite de D-voastră îmi vor permite, eu îmi voi face toată datoria gazetărească. Nu greutatea de a mînui condeiul — (chiar cu îndămînare, la nevoie cu artă) — mă sperie, ci varietatea știrilor ce-mi cereți [5]. În special, bursa și petrolul sunt și au fost pentru mine enigme. Va trebui să-mi acordați îngăduință, precum și indicații precise asupra mijloacelor de unde izvorăsc informațiile de genul acesta. Pentru rest, voi căuta să-mi fac eu însumi raporturile necesare.

Cu deosebire îmi convine dorința D-voastră de a «avea nota independentă, fără tendințe, imparțială și moderată». E tot ce doresc și eu. Cît privește onorariul de o mie de franci pe lună și două sute de franci în plus pentru cheltuielile de deplasare le accept în principiu și numai pentru luna de încercare.

Cum sunt sigur că exactitudinea mea, precum și calitatea corespondențelor, vor întrece așteptările D-voastră nu mă îndoiesc că veți fi așa de drept și nu-mi veți refuza o dreaptă sporire.

E de ajuns să vă spun că în condiția mea ca simplu lucrător, avînd o singură cameră mobilată la hotel și cîștigînd între 35—40 de fr. pe zi, de-abia reușeam să duc luna pînă la capăt, fără să mai socotesc cîștigul soției mele. Nu trăiește omul numai pentru mîncare și dormit! Dar unde să mai pui că, grație Jocurilor Olimpice ce vor începe în curînd, nu se poate găsi azi o cameră la Paris sub 300 fr. pe lună. Or, condițiunea mea fiind alta decît aceea de lucrător, devenind corespondent, va trebui să am și un mic cabinet de lucru al meu, cu telefon în clădirea ce voi locui. Judecați și veți vedea că nu cer imposibilul. Postul îl iau în primire cu începere de la 1 mai. O condiție prealabilă e vărsarea primei luni de îndată ce vom fi de acord. Vă voi semna o chitanță de primire, care la nevoie poate fi contrasemnată de Dl. Georges Ionesco, bottier, 24 rue du Colisée, Paris 8 e. În așteptarea confirmației acestui răspuns, primiți, D-le Stelian Popescu, asigurarea considerației ce vă păstrez.

Panait Istrati

Paginile cotidianului bucureștean din lunile mai și iunie 1924, atît timp cît documentele ni-l arată pe Istrati corespondent la Paris, conțin zilnic știri din capitala Franței, condensate în cronici politice sau foarte succinte informații de la Jocurile Olimpice, publicate la rubrica «Sport». Nici una din ele nu are vreo semnătură. Evident, unele îi aparțin, deși tonul moderat, impersonal, în maniera comună a celorlalte coloane, în care se vede mîna neutrală a redacției nu lasă să transpară ceva din impetuozitatea stilului său literar.

[5] Într-adevăr în instrucțiuni se prevede : *«știri precise relative la evenimentele zilei, privitoare la politică, industrie, comerț, chestiunile economice, bursă, liga națiunilor etc.»*.

Cert, doar două din *corespondențele* de la Paris, publicate în perioada respectivă în *Universul*, îi aparțin lui Istrati. Ele poartă semnătura : «*P. I. Delabrăila*», pe care scriitorul o utilizase pentru prima oară, în 27 martie 1921, în *L'Humanité*, și pe care el însuși și-o desconspira, în 1925, în volumul autobiografic *Trecut și viitor* (p. 120).

Prima *corespondență* este un reportaj, intitulat *Note din Paris*, publicat în *Universul* nr. 103, sîmbătă 10 mai 1924, p. 2. Față de tot ce ziarul tipărise pînă acum transmis de la Paris se constată o netă diferență, atît din punct de vedere gazetăresc cît și sub aspect literar.

După acest articol Panait Istrati, neștiind dacă-i apare *corespondența* și sub ce formă, solicită, într-o scrisoare din 12 mai 1924, să i se trimită jurnalul. De asemenea, în cazul în care directorul e mulțumit să i se mărească salariul în funcție de scumpetea nivelului de trai. Se lamentează totodată că nu primește leafa [6]. Putem deduce de asemenea, pe baza acestei scrisori că știrile din capitala Franței și lapidarele informații sportive de la Olimpiadă, veneau sigur din partea lui Istrati.

Paris, 12 mai 1924

Stimate Domnule Popescu,

Sunt foarte mîhnit văzînd că mă lăsați în continuu fără jurnal. Așa fiind, nu știu nici dacă m-ați anunțat ca corespondent al «Universului» (și în ce chip), nici dacă corespondențele mele apar.

Am primit suma de o mie șapte sute de franci, reprezentînd salariul meu de 1200 și 500 ca fond pentru cheltuieli. Aș dori să-mi spuneți dacă aveți sau nu intenția să-mi sporiți acest salariu, în caz că sunteți mulțumiți căci drept să vă spun, e o scumpete aici care m-a făcut să intru în datorii de pe acum. Numai camera mă costă 400 de fr. pe lună. V-aș ruga de asemeni ca la sfîrșitul acestei luni să-mi trimiteți biata leafă ceva mai repede ca precedenta, pentru care am alergat 15 zile pînă s-o am. Eu voi face tot ce-mi va sta în putință ca să vă servesc conștiincios, dar să știți că de la Legație nimeni nu mi-e de folos. Începînd cu Dl. Antonide, care drept serviciu s-a pus să înjure pe Romain Rolland, nimeni nu mi-a dat altceva decît promisii și strîngeri de mînă. A trebuit să mă dezbat numai între gazetarii francezi ce cunoșteam.

Pentru Jocurile Olimpice, în lipsă de-o scrisoare specială a D-voastră, am făcut toate sacrificiile ca să intru.

Vă rog telegrafiați imediat, spunînd că eu sunt trimisul Dv. special la Jocuri, la adresa : Commission de la Presse, 17 Bulevard Haussmann — ca să pot avea intrarea liberă duminica viitoare și în tot timpul Jocurilor.

Spuneți-mi, în linii generale, cam ce mi-e permis să trimet prin telegraf.

(Am deja tarifu 50%, obținut cu chiu cu vai, căci trebuia iar o scrisoare specială).

Al. Dv. Panait Istrati

Directorul *Universului* îi răspunde abia la 2 iunie, data oficială a ieșirii adresei cu nr. 4745 (copia e din 31 mai) cînd deja, duminică, 1 iunie 1924, în numărul 121 al ziarului apăruse în pagina întîi, pe două coloane centrale, al doilea reportaj semnat «*P. I. Delabrăila*». Este, de data aceasta, un interviu cu un titlu amplu : «*Universul» la Paris. Punctul de vedere al celor de stînga în politica exterioară — O convorbire cu d. Albert Dalimier — Despre Mica Înțelegere și România (De la corespondentul nostru particular)*. Ideile generoase, nobile, de pace, de cooperare și de înțelegere între națiuni, de progres, de muncă și de economie producătoare, de solidaritate împotriva unui nou război, sînt rînduri lumi-

[6] Expediase deja, în acest sens, la 5 mai, o telegramă în limba franceză, primită la redacție în ziua de 7 mai (D. 110, f. 36) : «*Journal „Universul", Correspondances expediés. Reçu vos lettres. Mai point argent. Envoyez telegraphiquement nom correspondant banque Finkels. Suis immobilisé. Istrati*». Ziarul îi răspunde prompt două zile mai trîziu, în 7 mai 1924 : «În posesia telegramei dvs. din 5 crt. vă răspundem că încă de la 21 aprilie a.c. am dispus prin Banca Finkels de aici, ca să vi se plătească salariul dvs. pe luna Maiu a.c. și avansul pentru cheltuielile de corespondență. Vă informăm că am reînnoit azi cererea către Banca respectivă ca să dispună ca plata să vi se facă la domiciliu. Vă rugăm a lua notă de aceasta. Cu toată stima. Administrator».

noase în paginile jurnalistice de-atunci şi ele reflectă din plin crezul politic pacifist şi confratern al scriitorului.

Scrisoarea din 2 iunie 1924 a direcţiei *Universului* cuprinde numeroase reproşuri şi «nemulţumiri» la adresa activităţii «corespondentului de presă» Panait Istrati. I se impută mai ales prozatorului puţinătatea ştirilor : «*În total luna trecută, am primit o scurtă telegramă cu alegerile şi cîteva cronici*». Înţelegem deci că şi acele «puţine» informaţii privitoare la mersul şi rezultatul alegerilor din Franţa apărute în *Universul* din 11, 12, 14 şi 15 mai (nr. 103—104, 106—107), sînt materiale ce aparţin lui Istrati. De asemenea, s-ar mai putea să-i revină scriitorului şi alte două articole ce poartă menţiuni aparte : «*De la corespondentul nostru special*» (nr. 118, din 29 mai 1924) şi «*Serviciul nostru particular*» (nr. 126, din 8 iunie 1924) [7]. De reţinut, în mod special, e şi faptul că Istrati convenise cu Stelian Popescu să nu-şi semneze colaborările la *Universul* cu numele real : «*Colaborarea d-tale nu s-a anunţat, fiindcă nu puteam să anunţ, căci văd că nu vrei să semnezi cronicile*». Prozatorul înţelegea aşadar să fie un «corespondent de presă» ...incognito la *Universul*, în ciuda tentantelor oferte ale direcţiei ziarului («*chiar pentru d-ta era bine să le semnezi dacă sunt interesante, ca să te pui în valoare*»). Zece zile mai tîrziu, de altfel, Panait Istrati ia hotărîrea să întrerupă «colaborarea» la *Universul*. Scrisoarea sa din 12 iunie 1924 către Stelian Popescu este o epistolă strategică. Solicitările scriitorului erau, de această dată, evident, de neacceptat şi el pe asta şi miza, cum ne demonstrează, coroborată aici, *scrisoarea* trimisă exact în aceeaşi zi lui J. Rozenthal, prin care îşi anunţă, de fapt, începutul colaborării la *Adevărul*.

Paris, Le 12 juin 1924

Stimate Domnule Popescu,

Dacă ai obiceiul să ierţi, îţi cer iertare, deşi n-am nici o vină, şi cu toate că am făcut tot ce-am putut.

Tot D-ta însă nu poţi să-ţi dai seama la ce e aici.

Nu numai că «Universul» **nu mi-a fost de nici un folos, dar chiar mi-a dăunat foarte mult. Timp de trei săptămîni, am alergat ca un cal de tramvai ca să-mi pun calitatea în valoare : peste tot se cerea «o scrisoare, a directorului». Am obţinut ce se putea obţine şi fără această scrisoare, dar cîte curse pe la potentaţi ! Cîte scări de redacţie de urcat ! Cît timp pierdut ! Cîtă epuizare ! De acestea D-ta nu ştii nimic.**

În vederea de a păstra noul post, am luat o cameră cu cabinet de hotel şi mi-am făcut un costum negru (de care n-am nevoie). Singure aceste două lucruri mi-au înghiţit 1100 de fr.[8] ! Transportul vreo [...][9], Jocurile Olimpice 100, apoi telegraful şi corespondenţa, vă puteţi închipui ce-am trăit. Şi probă că am trăit rău e că am căzut bolnav tocmai cînd Kyra **apărea. M-am mutat la ţară, la Joinville-le-Pont. Şi de-acolo mă tîram ca un cîine ca să fac vreo 200 de dedicaţii şi adrese. Aşa că, văzînd şi puţinul ce se publica din cele 7—8 corespondenţe şi trei telegrame — (trimise la timp, foarte la timp, v-o pot proba !) — am fost covîrşit de boală şi de necaz şi am tăcut. Tac şi acum, căci nu ştiu ce să fac. Ehei, Domnule Popescu ! Nu se prind mustele cu oţet, dar cu atît mai greu albinele. Dacă D-ta crezi că eu pot să trăiesc cu apă rece, te înşeli. Atît e toată generozitatea D-tale amicală ? La ce bun atunci să fii om bogat ! Săracii sunt mai generoşi !**

Acum, ce să facem ? Dacă mai ţii să fiu corespondentul D-tale, sau mai bine zis să devin regulat, mai trebuie 1500 fr. pe lună, plătiţi înainte.

---

[7] E interesant de observat că *Universul* avea deja, în perioada lui Istrati încă trei angajaţi în acest post : Gh. Rosin (din 1923 pînă în martie 1924) ; I. Fermo (din februarie 1924) şi Noti Constantinidis, trimis special al ziarului *Lupta*, patronat de *Universul*. Cei doi din urmă transmit telegrafic ştiri în limba franceză, mai rar în română. Numele lor nu apar în paginile cotidianului. Pe I. Fermo îl reîntîlnim corespondent la Paris al *Universului* şi după etapa Istrati.

[8] Evident o hiperbolă gazetărească, deoarece chiar scriitorul recunoaşte în însemnările sale, referitoare la acel timp, din iunie—iulie 1924 : «*Pentru întreţinerea mea (trei persoane împreună cu nevasta şi soacra) îmi ajungeau opt sute de franci, lunar*». Vezi : *Cum am devenit scriitor*, 1931, p. 314.

[9] Loc. gol, coala deteriorată.

Vreo 3 săptămîni voi fi silit să stau retras pentru a termina toaleta celui de-al doilea volum ce va apare în noiembrie. Apoi, voi fi din nou liber. De, ce să fac ! Fii şi D-ta mai generos !

Cu toată stima ce v-o datoresc

N-am primit nimic de la banca Bercovici [10].

Panait Istrati

Dialogul epistolar se încheie practic aici, fiindcă scrisoarea ultimă, adresată scriitorului din partea direcţiei *Universului* de Cecropide, secretarul de redacţie al ziarului, însărcinat să-i anunţe lui Istrati încetarea angajamentului, nu vine decît să consemneze o stare de fapt. Despre rambursarea vreunei sume — aşa cum pretindea prozatorul în epistola, din *iulie 1924* către Rozenthal — nu a fost, desigur, vorba. Ea ar fi apărut menţionată în actele contabile ale ziarului.

Se înţelege, aşa dar, că, pînă la urmă, după două luni de oscilări, despărţirea lui Panait Istrati de *Universul* a fost un act de opţiune politică. Publicist şi scriitor democrat el a realizat, dincolo de orice inconvenient financiar, că nu-şi găseşte locul în paginile unui ziar de o orientare în evidentă contradicţie cu idealurile şi dezideratele sale social-politice.

Constantin POPESCU-CADEM

Două articole ale lui Panait Istrati *

NOTE DIN PARIS

De vreo trei ani încoace, Parisul disperează primăvara pe parizieni. Se zicea altădată : «Les giboulées de Mars», adică în limba lui Eminescu, «toanele» lui Martie, ploi reci şi soare sfios în acelaşi ceas al zilei. Acum toanele lui Martie se prelungesc pînă la 15 şi chiar pînă la sfîrşitul lui mai. Or, lucrătorul din uzină, precum şi midineta din atelier, îndură cu bărbăţie şase luni de vreme urîtă fără să se plîngă, dar cu începere de la 15 martie, privirea lor reclamă, ca un drept sfînt, un cer senin şi muguri dătători de curaj. În aprilie trenurile şi tramvaiele care duc la cîmpie gem duminica, de lume necăjită de muncă şi doritoare de spaţiu. În mai frumoasa lor «la Queue» (coada) se întinde ca o lungă rădăcină a răbdării, în aşteptarea rîndului de-a lua trenul, tramvaiul sau omnibusul.

Nu mai sunt aceleaşi vremuri.

*

Astăzi, 1 Mai, «sărbătoarea muncii», Parisul nu se deosebeşte mult de celelalte zile.

---

[10] În timp ce articolul nostru se afla sub tipar, au apărut în revista *Tomis*, nr. 9, din 1984, într-un grupaj nepaginat (un pliant) «*Panait Istrati. Centenar 1984*», trei scrisori ale autorului *Neranţulei* sub titlul *Panait Istrati, corespondent de presă la Paris*, cu o prezentare lapidară semnată de «*Dr. Nicolae Mocioiu*».

Este, desigur, dreptul oricui de a întreprinde cercetări şi de a publica rezultatul lor spre folosul obştesc, dacă, bineînţeles, la baza strădaniei se află criteriul ştiinţific. Numai că «*Dr. Nicolae Mocioiu*», în persoana căruia am identificat pe directorul Filialei Arhivelor Statului din Brăila (cel mai indicat să ştie că un nume înscris deja în *Foaia de folosire* a unui *dosar* înseamnă etic şi respectarea unui cod al priorităţii), în graba lui de a ne-o lua înainte şi în goană după inedit, în loc să facă din contribuţia sa un veritabil serviciu istoriei literare, a ajuns prin incorectitudinea reproducerii documentelor în cauză, la efecte contrare. Lecţiunile eronate, eludarea unor fraze şi a unor pasaje întregi, schimbarea punctuaţiei au dus la deformări grave, la mutilarea textului istratian.

Înşiruirea tuturor acestor nedorite «modificări» ar consuma inutil spaţiul de faţă. Cititorii au posibilitatea să constate singuri de ce a mai fost necesară *republicarea* celor trei epistole istratiene în cadrul articolului nostru. Procedeul antiştiinţific se cere însă a fi amendat.

* Reproducem aici textul celor două articole semnate în *Universul* de Panait Istrati, în cursul lunilor mai şi iunie 1924, cu pseudonimul «*P. I. Delabrăila*». Ele se restituie astfel, acum la centenarul naşterii scriitorului, amplei bibliografii istratiene. *C.P.—C.*

Mi-aduc aminte că a doua zi după încheierea păcii, guvernul francez de-atunci, temîndu-se probabil de turburări voia să transforme pe 1 Mai muncitoresc, într-o sărbătoare națională. Frica lui nu fu de lungă durată. Lucrătorul demobilizat, mîndru de victorie ca și mia de franci ce-o avea de la Stat, deveni cuminte. Certurile și dezbinările partidului socialist francez îl sfătuiră să devină și mai cuminte.

Metropolitanul, tramvaiul, omnibusele merg cam cu bețe în roate, dar merg, deși uneori, mașinistul e un domnișor cu mănuși și cu monoclu, membru al Ligii civice și camelot al regelui... al regelui care se va mai urca pe tronul Franței cînd...

Singurele, taxiurile de piață au dispărut cu totul din circulație. Șoferii, uimiți de a se vedea mergînd pe jos, se plimbă prin Tuillerii respirînd aerul umed și admirînd cele 40.000 de tulpine, făcute cadou Parisului de către Olanda.

Pe străzi se vînd multe lăcrimioare.

*

Și iată-ne în ajunul a două mari evenimente: Jocurile Olimpice, ce vor avea loc pentru întîia oară la Paris, în mai, iunie și iulie, apoi alegerile generale de la mai. Vom vorbi la timp de amîndouă. Pentru moment nu e de prisos să spun că primul eveniment a umplut Parisul cu străini și a ridicat prețul unei camere modeste la 20 franci pe zi. Al doilea, alegerile, au creat o confuzie în spirite cum rar s-a mai văzut. Nu mai e acum vorba de teribilul «om cu cuțitul în dinți», care a făcut fericirea blocului național constituit în 1919. E vorba de ceva mai serios și în vederea asta voi căuta să trimit corespondență explicativă.

P. I. DELABRĂILA

O CONVORBIRE CU ALBERT DALIMIER

Paris — *D. Albert Dalimier e un om de Stat cu un trecut politic prob și cu concepții republicane statornice. Ele fură așa de statornice încît coaliția de la 16 noiembrie 1919 nu i-o putură ierta și d. Dalimier se văzu debarcat. D-sa nu-și făcu prea mult sînge rău. Așteptîndu-și ceasul, firea sa activă se îndreaptă spre diletantismul teatral, așa că mulți fură surprinși să descopere în omul politic de mîna întîi un critic dramatic de primul ordin. Avocat la Curtea de Apel din Paris, d. Dalimier își creă o reputație frumoasă în rîndurile radicalilor, care îl și trimiseră în parlament în 1906 ca deputat de Corbeil. În 1914, d. Viviani îl alese ca subsecretar de Stat la Belle Arte, făcu parte din «marele minister» din august 1914 și își păstră portofoliul în cele două ministere succesive formate de d. Briand, ca și în ministerul Painlevé.*

Un program de politică externă

Convins de rolul important ce-l va juca în treburile statului francez de mîine, m-am dus și am bătut la ușa noului deputat de Seine-et-Oise. Voiam să știu dacă venirea la putere a majorităților din stînga va determina o nouă orientare în politica exterioară a Franței.

— «Nu mai rămîne îndoială, îmi răspunde d-sa. Țara care a fost pînă ieri în fruntea progresului și a democrației nu mai poate să rămîie scorpia cu alură imperialistă pe care ne-a fabricat-o domnia Blocului național în acești cinci ani de guvernare. Orice om de bun simț a înțeles că sistemul de cîrmuire al urei și al loviturilor de pumn nu poate duce un stat decît la o ruină sigură. Ne-am îndepărtat de Anglia. Am ajuns dușmăniți în America. N-am făcut decît să vexăm pe aliați — și sub pretext de a proceda cu mîna de fier în chestia de la Ruhr —

am satisfăcut apetitul Comitetului de Forges. Fără să părăsim ceea ce ni se datorește, noi vom ști să intrăm în dreptul nostru, inaugurînd o politică de pace și de treburi producătoare. Franța va redeveni patria lui Waldek Rousseau[10] *și căminul umanității».*

Despre «Mica Înțelegere» și România

La întrebarea dacă această nouă orientare va avea o înrîurire asupra politicii statelor ce compun MICA ÎNȚELEGERE și deci și România, d. Dalimier îmi răspunde cu aceeași hotărîre :

— «Era fatal ca politica statelor Micei Înțelegeri să fie, cu sau fără voia lor, politica statului care le deschide credite. Unui stat ca România, de pildă. — al cărui aport fu neprețuit în momente critice și care are nevoie de pansările noastre, ca să-și vindece rănile economice — nici guvernul de mîine nu-i va refuza ajutorul său. Pentru aceasta însă, atît România, cît și celelalte state, care evoluează în orbita Franței, vor trebui să dea dovadă că sînt gata să uite trecutul, că epoca cheltuielilor absurde s-a sfîrșit și că o eră de muncă, de economie și de înțelegere între popoare se deschide în fața omului de stat, care pune buna stare a neamului său mai presus de dușmăniile personale izvorîte dintr-un război ce-a dus omenirea la prăpastie.

Pace și muncă

— «Sunt încredințat, îmi spune d. Dalimier, terminînd — că un guvern radical-socialist în Franța și cu guvernul muncitoresc al d-lui MacDonald în Anglia, va fi peste putință unui stat să iasă din drumul pe care vom porni mîine. Societatea Națiunilor, dușmănită și sabotată de d. Poincaré, își va îndeplini menirea ei de a fi straja pașnică a omenirii producătoare.

În curînd vom vedea ridicîndu-se toate statele ca un singur om împotriva statului ce va îndrăzni să ia aere războinice.

Pace și muncă, *iată programul nostru».*

P. I. DELABRÂILA

VASILE BÂNCILĂ

Literatura lui Panait Istrati *

«O viață de om nu se poate istorisi, nici scrie. O viață de om, care a iubit lumea și a străbătut-o, e și mai cu neputință de povestit. Dar cînd omul acesta a fost un pasionat, cînd el a cunoscut toate formele fericirii și ale nenorocirii străbătînd pămîntul, atunci e aproape o îndrăsneală să încerci să redai o imagine vie despre ceea ce a fost viața lui. Mai întîi e o imposibilitate pentru el însuși, apoi pentru cei ce trebuie să-l asculte». (Chira Chiralina)

Curînd după primul război mondial, s-au impus mai ales patru nume în lumea literară de la noi : Blaga, Rebreanu, Pârvan și Panait Istrati. Cel dintîi, venea ca un tînăr mag carpatic, format în vecinătatea culturii germane, și începea să vorbească în sentințe aforistice și în poem de lumină. Cel de-al doilea depășea

[10] Om politic francez (1846—1904), militant de stînga, apărător al democrației. A cerut revizuirea procesului Dreyfus.

* Text inedit, parțial radiodifuzat în aprilie 1970, comunicat redacției noastre de Ileana BÂNCILĂ, *(n.r.)*

hotărît stadiul nuvelistului și punea piatra fundamentală a romanului românesc modern prin opera sa Ion, sinteză celtuită închizînd o epică plină și ordonată. Pârvan ieșea din lumea gravă a arheologilor și, reluînd legătura cu al său Marcus Aurelius, pătrundea adînc în domeniul filosofiei și poeziei, într-un ton de ritual magnific și rafinat. Iar Panait Istrati, ceva mai tîrziu, își făcea intrarea spectaculoasă în scenă, cu primele sale două volume vuind de patimă și aprinse de soare.

Oprindu-ne la acesta din urmă, vom spune că într-adevăr, aceste volume, și majoritatea celor care le-au urmat, au de ce să cucerească pe cititor. De la început, el e prins, ca într-un clește invizibil, de atmosfera de densitate și de vrajă pe care le creează autorul, de metaforele rare dar cu atît mai revelatoare, aproape dominatoare, de nenumăratele reflecții filosofice lipsite de didacticism, dar strigînd de sens chiar cînd el e discutabil și apărînd ca niște lumini de reflector ce descoperă peisajul și parcă îl remodelează, de succesiunea propozițiilor și frazelor în perioada de «suspensie» care uneori au nuanțe de sublim... Cititorul e impresionat, totodată, de antinomiile puternice cu care lucrează Istrati : pe de o parte, un sentiment tutelar al destinului, prezent ca o aripă transparentă dar suverană pe umerii personajelor lui, pe de alta, un sentiment aproape sălbatec, aproape orgiac, al libertății, care amăgește și consumă neîncetat pe eroii săi ; pe de o parte, un decepționism hîrșit și fără apel despre natura umană în general, pe de alta, interes pentru om și simpatie sacră pentru calitățile celor aleși, ca și milă profundă pentru mediocritatea umană, care nu e vinovată cu nimic de structura sa și care are, în orice caz, drept la fericire ; pe de o parte, accente în care se reflectă tragismul existenței și imposibilitatea de a-i descoperi motivările ultime, pe de alta, lauda vieții, beția de a trăi și angajarea în afirmații dogmatice ca într-un surprinzător vertigiu gnosic ; pe de o parte, putere imensă de a iubi, pe de alta, o putere aproape egală de a urî, aceste două emoții fiind la Istrati principii ale vieții însăși, pe care el le recunoaște ca atare în chip deliberat ; pe de o parte, note de naivitate, de duioșie, de candoare, pe de alta, dezabuzare, severitate, pîngărire ; ironie susținută, aproape entuziastă, sarcasm chiar, pe de o parte, dar, pe de alta, și luminișuri de umor rar întîlnite la scriitorii luptători, cum e Istrati. Cu un cuvînt, cititorul își dă seama, de la prima întîlnire cu acest om, că are de a face cu un scriitor mare și că nu-și pierde vremea frecventîndu-l. În acest sens, e interesant de constatat că opera autorului nostru atrage deopotrivă și pe intelectualii subtili și pe oamenii de cultură medie, el avînd de spus fiecărei categorii sociale ceva : ține același limbaj, dar e înțeles pe portative diferite, toate foarte sensibile.

Trebuie să recunoaștem, însă, că viața are și aspecte dubioase, pe care un scriitor nu le poate ocoli : ea are și trăsături pervertite ori chiar exalări scabroase, iar oamenii emit, uneori, idei contrariate și iritante. Panait Istrati le-a făcut de multe ori loc în scrisul lui. Era preferabil ca ele să fi lipsit, dar lumea de care vorbește el n-ar mai fi apărut, în acest caz tot atît de autentică. În special, a fost o neșansă că Istrati a trebuit să-și deschidă marea lui literatură cu portretul și istoria lui Stavru, însă nu putea face altfel, fiindcă acesta începe seria vieții sau aventurilor povestirilor istratiene : e ca un prim post de misiune al lui... Nuanțe de nitzscheism, accente de demonism rustic sub masca haiduciei : excese ale omului indiferent de gradul său de cultură, pe care Istrati le-a consemnat cîteodată în paginile lui sau pare că le-a împărtășit el însuși. Dar e vorba de excepții : importantă e intenția scriitorului. Iar el urmărește, prin toate acestea, să înalțe oamenii cu arta sa, ba chiar să arate falimentul moral la care au ajuns acei eroi ai săi ce s-au lăsat cuprinși, fie și temporar, de altfel de produse sufletești, cum a fost cazul lui Cosma și chiar al lui Moș Anghel. În totul, creațiile lui Istrati sînt o mare ofrandă pe care el o face lumii, iar nu o literatură de amuzament : o combustiune spirituală gîndită consecvent pentru servirea omului.

De aceea întrebarea pe care ne-o punem, care s-a pus, este cum a ajuns Istrati să elaboreze o astfel de operă. Desigur, creația în general rămîne o enigmă și, în această privință, nimeni n-a explicat niciodată nimic, în esență. Și cu atît mai puțin în cazul lui Istrati, care este prin excelență informulabil. Dar — aproximații și jalonări se pot face.

Imediat după marele succes, în Occident, al autorului Kyrei Kyralina și al lui Oncle Anghel, s-a spus că acest succes se explică prin exotismul din paginile lui ori prin ecourile Orientului din O mie și una de nopți ori prin etalarea proverbelor și locuțiunilor din limba română, care pe noi nu ne mai impresionează dar care, pentru occidentali, par descoperiri personale, ori prin faptul că Istrati a trăit lucrurile despre care vorbește. Dar exotismul lui Istrati n-are nimic din exotismul comestibil și parfumat, talentul de povestitor nu putea să-l ia din Orient și de nicăieri, iar, dacă l-ar fi putut lua de undeva, sursa era mai la îndemîna lui, și anume : în darul de a povesti al țăranilor români, povestirea fiind cea mai importantă formă de cultură și creație a poporului. În ceea ce privește proverbele și locuțiunile, trebuie să spunem că, traduse în altă limbă, ele pierd adesea mult din farmecul lor sau nu mai au nici unul. Și mai ales dacă e vorba de versuri. Cînd omul nostru din popor spunea, de exemplu :

Cosma, Cosma, cu braț tare
Luptînd la nouă hotare,

e sugestiv și puternic, dar cînd spui :

Cosma, Cosma, au bras fort
Guerroyant sur neuf frontières,

culoarea dispare aproape cu totul. Cînd românul spunea «e soarele la chindii» sau «s-a ridicat soarele de trei sulițe», e o exprimare plină de sevă și de pitoresc, dar pentru francez ce ecou ar putea avea termenii «chindie» și «suliță», pe care Istrati îi transpune fără modificare ? Aceste elemente devin, adeseori, mai mult minerale opace într-o limbă străină, încît nu ele pot face gloria unui scriitor. Iar în ce privește afirmația că Istrati a trăit situațiile redate de el, faptul are o importanță considerabilă. Însă mă întreb : a trăit Istrati aevea viața lui Cosma, a celor două Chire, a lui Moș Anghel ? Nu a trăit-o, ci numai a auzit-o ori cel mult a văzut-o. Și, iarăși, mă întreb : ce a trăit Eminescu din călătoriile în timp ale Sărmanului Dionis ? Sau ce a trăit Dostoievski cînd, la 18 ani, a scris Bieții oameni, romanul care l-a entuziasmat pe Bielinski ? Desigur, există o trăire în spirit, pe care a avut-o Istrati, însă nu de ea este vorba aici. Și, afară de aceasta, să nu se creadă că Istrati nu a imaginat nimic, orice ar fi crezut sau afirmat el. Fabulația e mai mare în opera sa decît a susținut Istrati însuși. Era chiar și o ușoară mitomanie la Istrati, în sens bun : probă că el a relatat, uneori, în mai multe feluri aceleași aspecte din viața sa.

Există însă și alte fațete ale creației lui.

Înainte de toate, e faptul că Panait Istrati a beneficiat de spații natale ori pitorești ori majore. Orașul Brăila, cu planul cel mai modern din toată țara, avea totuși, atunci, unele rămășițe de raia și avea anume aspecte colorate de port internațional. Patru cartiere, mai ales, i-au furnizat material lui Istrati : «Atîrnații», înspre Grădina Monumentului, numit așa fiindcă avea casele «atîrnate» pe un mal lungit spre fluviu — acolo erau oameni avani și irascibili la care s-a referit Istrati în cartea Trecut și viitor, cînd a scris vorba brăileană : «să nu calci pe brîu un atîrnătean !» «Carachioi», cu «ulița kalimerească», spre centrul danubian al orașului, între fosta prefectură și catedrala grecească, unde preadolescentul Istrati a fost băiat de prăvălie la Kir Leonida ; «Cetățuia», în partea de sud-est, o stradă de cîteva zeci de metri, pe faleza înaltă, avînd un aspect tipic de orășel din Asia Mică, plină cu cafenele în care turci cu figuri de ceară jucau biliard ori

stăteau nemișcați visînd la gloria trecută și în care cîte o cadînă în șalvari și cu ochii arzînd sub feregea trecea din cînd în cînd de pe un trotuar pe altul. Acest fragment de stradă s-ar fi cuvenit impregnat cu substanțe chimice și păstrat ca muzeu — aici s-a petrecut acțiunea din Chira Chiralina ; în sfîrșit, cartierul «Comorofca», numit așa de la comar, care înseamnă țînțar, acest elicopter minuscul cu picioare lungi și otravă subțire, cartierul însemnînd, deci, în românește, localitatea țînțarilor sau, mai expresiv, Țînțărești ori Țînțăreasca. Era cuprins între strada Carantinei și Dunăre, pe un versant larg, sălașul lipovenilor săraci (spre deosebire de satul lipovenesc, mai departe de oraș, așezarea lipovenilor înstăriți), cu maidane, ulițe și ravine, cu bojdeuce și bordee, totul dominat de argilă și stuf, în care bărbații erau aproape absenți, fiindcă plecau la pescuit, iar femeile blonde, îmbrăcate în galben și albastru, creșteau copii bălani și vîrtoși : aici e plasată acțiunea din Codin.

Pentru opera lui Istrati, interesează și străzile Grivița—Roșiori, înspre Carantina, cazarma Călărași. Apoi Grădina publică, Bulevardul Maica Domnului și casa Thüringer. (Toate acestea ne fac să ne gîndim la un studiu : «Geografia brăileană a operei lui Panait Istrati»).

Mai mult și decît aceste cartiere și străzi, au importanță pentru opera lui Istrati, spațiile majore, adică : Dunărea cu balta și Bărăganul. Ele au fost doi plămîni spirituali pentru scriitorul nostru, au fost în fond, principii formative. Istrati a iubit Dunărea ca un apucat, în toată viața lui, iar în copilărie și adolescență, se pierdea adesea în feeria orizontului larg și a orizontului acvatic. Puțini scriitori au avut norocul unui cadru atît de maiestuos : el i-a servit lui Istrati ca să dea rezonanță puternică literaturii lui, adică să dea personajelor și acțiunii un fel de megafonizare cvasiinfinită. Aceasta a fost perimetrul vital al lui Panait Istrati și opera lui e atît de legată de el, încît lui i se spune, pentru a varia, și «scriitorul brăilean», așa cum se spune de Creangă «humulești eanul», dar nu se spune nici despre Eminescu, nici despre Coșbuc, nici despre Rebreanu cu un adjectiv în legătură cu satul sau regiunea de naștere. Se poate afirma că Istrati a avut un dublu noroc : acest spațiu major și — mama lui. De aici și-a tras puterea de viață și puterea creatoare.

Dar e mai mult decît atît. Acest spațiu al Brăilei și hinterlandului ei era populat de întîmplări și de istorii. Întîmplări cu turci, cu greci, cu haiduci, cu oameni proaspeți din neamul cojanilor. Aceste întîmplări și amintiri pluteau în aer pe vremea copilăriei lui Istrati, erau transmise din gură în gură și alcătuiau un fel de literatură semifinită, ca să ne exprimăm cu un termen actual. Era destul să vină un scriitor, să le capteze, să le dea o nouă expresie, pentru a le transforma în bun literar definitiv. Așa a făcut și Sandu-Aldea, dar la el unele povestiri au rămas mai mult în faza schematică. Istrati a fost un «burduf» cu mai mult aer și, astfel, produsele semifinite au devenit la el adevărate epopei. Însă punctul de sprijin l-a avut în aceste istorii jumătate reale, jumătate dilatate de popor, care umpleau spațiul sufletesc al regiunii.

La aceasta s-a adăugat apoi un lucru însemnat : Istrati nu a scris mare literatură nici în tinerețe și nici chiar în prima maturitate, ci către patruzeci de ani ! În acest timp, amintirile și subiectele lui au avut o lungă gestație, au cîștigat un plus de rotunjire, au acumulat miraje în substanța lor și documentare în fieful fiecăruia, pînă cînd s-au transformat în minunate lacuri subterane : nu trebuia mai mult decît ca, atunci cînd a venit momentul prielnic pentru el, să sape o fîntînă arteziană și apa magică să țîșnească la mari înălțimi cu debit bogat : în 1922, la Paris, Istrati a scris în cîteva luni vreo șapte sute de pagini, mai bine zis le-a transcris, fiindcă le avea aproape scrise în subconștientul său ! El însuși a declarat că povestea Chirei Chiralina «a purtat-o ani de-a rîndul în cap», și nu

numai a ei, ci toată literatura lui a fost purtată în minte zeci de ani înainte de a o scrie. A fost și acesta un avantaj, fiindcă autorul a avut noroc să ajungă la liman, cel puțin pentru un timp. Un caz oarecum analog la noi e al poetului Vasile Voiculescu, în ceea ce privește nuvelele lui, care au surprins pe toată lumea și care au fost rodul tomnatic al unei lungi îmbogățiri și distilări.

Nu e fără importanță să amintim și faptul că Panait Istrati a fost un spirit foarte instruit, contrar de ce se crede. El avea cultura omului «umblat», dar avea și cultură folclorică primită chiar la sursă iar nu din arhive folclorice și mai avea o vastă lectură în trei literaturi: română, franceză și rusă. Nevoia de a citi l-a devorat ca o splendidă reptilă intrată în sînge. La 14 ani, îl studia pe Dostoievski, mai tîrziu s-a ocupat intens cu clasicii francezi, refuzînd din instinct lucrările ușoare și căutînd pe cele cu substanță tare și mădUvă aromată. De aceea fraza lui Istrati e totodată populară și hrănită cu toate vitaminele intelectualului. Ideea că Istrati n-a fost un om instruit e o legendă, ca și aceea că a devenit subit scriitor, cînd, de fapt, acesta creștea mereu în adîncul lui sau era un Guadalquivir înainte de a ajunge la suprafață.

Dar cu aceasta n-am spus totul, căci ne apropiem de ceea ce ni se pare că este esențialul, din punctul nostru de vedere.

Oricine a citit cu oarecare atenție pe Panait Istrati, și-a dat seama de elementul convențional din opera lui. Acesta e frecvent și merge, uneori, pînă la pură imposibilitate. Cei doi frați ai Chirei suportă ca soțul și fiul să le brutalizeze îngrozitor, pe ea și pe fiica ei, pentru ca mai tîrziu, prea tîrziu, să se hotărască deodată să-i suprime. Cosma nu reușește să-l împuște pe unul din adversari, deși era ochitor perfect. Același Cosma, om de hotărîri repezi și aspre, fără fasoane și gavote de conduită, se transformă, în alte împrejurări, într-un rapsod al amorului și compune madrigaluri inspirate și obediente! Fiul lui, Irimia, îi vorbește arhontelui Samurakis într-un eroism de scenă, care, în realitate, ar fi trebuit să-l ducă imediat la moarte. Toți haiducii, toate personajele lui Istrati discută filosofie în fraze academice, făcînd ori doctrină păgînă, de un hedonism absolut, ori doctrină stoică întocmai ca în cel mai ortodox înțelept grec: însăși norma de viață pe care o recomandă, la urmă, Moș Anghel, este definiția ataraxiei așa cum e în istoriile filozofiei și în enciclopedii — dicționarele și enciclopediile erau, la un moment dat, instrumente de lucru pentru Istrati. Tot acest Anghel, cînd e în comă, parcă participă, ca șef, la un simpozion, filozofînd cu furie pe patruzeci-cincizeci de pagini, făcînd apologia ascezei dar pierzîndu-se, cîteva lungi momente și foarte senzual, în amintirea voluptăților trecute... Chiar Chira Chiralina, această statuie senzuală, numai instinct, face filosofie, la nevoie, sfidînd totul cu silogisme de văpaie, pentru a-și justifica felul de viață... La aceasta se adaugă nenumăratele pledoarii, tirade și chiar predici, care, în unele cărți ale lui Istrati, sînt excesive. Din acest punct de vedere, se poate spune că toată opera lui e un lung discurs, un monolog. El are «bosa» filosofică a elenului și «voința» de care vorbea Demostene.

Toate acestea l-ar fi anulat pe oricare alt scriitor. Dar tocmai aici se vede marele talent, marea putere a lui Istrati. Performanța lui, în fața acestui obstacol, e un miracol. Cum de a învins convenționalul și l-a transformat într-un triumf? O comparație va arăta, într-un mod direct, ceea ce vrem să spunem.

Am fost cu toții la teatrul de păpuși și le-am văzut pe acestea strălucind de viață și de vervă, pe scenă. Dar imediat după aceea, artistul le pune într-o cutie. Le privește: ele nu sînt acum decît cîrpe și vopsele. Atunci, cărui fapt se datorează metamorfoza lor pe scenă și fanfara de viață pe care o risipesc generos? Nu e decît un răspuns: artistul, în cazul de față păpușarul inspirat, le dă viață din viața sa. Prin ele însele, păpușile nu sînt nimic sau prea puțin. Dar artistul le învie și prin degetele lui un fluid de incandescență și de plasticitate umple formele mai micilor sau mai marilor manechine. Ceea ce spunem e trecut la limită, însă se potrivește în măsură apreciabilă, în cazul lui Istrati. Personajele lui nu sînt mare lucru fără el, sau în sine, dar scriitorul brăilean s-a dovedit un păpușar de

geniu. În mîinile lui, totul se umple de viață și se aprinde: el, ca și copiii, are talentul inimitabil de a însufleți pînzele și vopselele și de a le face mai vii decît oamenii în carne și oase, de a le transforma în caractere, simboluri și tipuri! De altfel, trebuie să observăm că și poporul, în producțiile lui folclorice, are acest talent de a pune pe picioare convenționalul, uneori chiar de a-l monumentaliza, însă cu poporul noi sîntem mai puțin exigenți.

De ce a putut Istrati să dea autenticitate convenției și să ardă artificialul? Talentul în sine nu e deajuns. El e o structură de organizare, un fel de amprentă de zile mari. Tot atît de însemnat este faptul care pune în mișcare acest talent. Și aici e nevoie de un păpușar providențial, iar la Istrati acesta a fost reprezentat de pasiunea lui, o pasiune imensă, o stihie, un taifun. Pasiunea aceasta de viață și de revărsare de zori l-a purtat chiar pe Istrati, uneori, ca pe o păpușă și l-a ținut drept în mijlocul existenței, care voia să-l ucidă. Dacă a trăit cincizeci de ani cu boala în piept, consumat de muncă, de sărăcie și de excese, mergînd, într-o anume epocă, din sanatoriu în sanatoriu, e datorită acestei pasiuni care intimida și moartea. El face parte din categoria marilor pasionați: Rousseau, Schopenhauer, Augustin, Lamennais, Pascal, Dostoievski, Bălcescu, Iorga... Vîntul face să cînte chiar și vîrfurile inerte ale munților sau muchiile falezelor, ca și cînd ar fi coarde — tot așa face pasiunea să cînte talentul. Iar la Istrati pasiunea era un uragan.

Urmarea e că acest scriitor a imprimat povestirilor lui o atracție acaparantă. Cititorul său devine, de cele mai multe ori, un posedat al unui posedat. Căci, de obicei, povestirea lui Istrati nu e o simplă povestire, ci e o cavalcadă, un film patetic, un salt peste abisuri și munți, peste capcane și gropi de lup... o cascadă epică ce taie răsuflarea. Altă urmare e că descrierea la Istrati e atît de dinamică, încît parcă devine ea însăși o povestire. Ea nu e statică și prețioasă, cum e adesea la alții, nu e arta unui gravor sau giuvaergiu, ci este exercițiul unui penel care aruncă generos și în treacăt culori peste lume, grăbit să se întoarcă la firul narațiunii. Lucrurile acestea ni se par atît de adevărate, încît e semnificativ faptul că, atunci cînd Istrati obosește ori nu mai crede suficient — i se întîmplă și lui — operele realizate sînt deficitare: păpușile redevin păpuși, convenția ca atare tinde să reocupe locul de unde a fost izgonită ca o iarbă rea. Dar aceasta nu e regula, ci e un fapt care confirmă rolul pasiunii și credinței creatoare la Istrati. El seamănă, în aceasta și în ciuda marilor deosebiri, cu Iorga și cu Rousseau — analogiile de structură dintre ei m-au obsedat cît timp l-am recitit pe Istrati. Argumentările celor doi mari creatori sînt, adeseori, puerile. Aceasta nu l-a împiedicat pe Rousseau să fie prezent la dărîmarea Bastiliei prin Contractul social și pe Iorga să dea foc mai multor generații: credința lor pasională, valorificînd talentul, le-a dat rolul istoric pe care-l știm. Sînt pasiuni bune și pasiuni rele. La oamenii despre care vorbim ele au fost, afară de excepții, pasiuni pozitive. Iar acest fel de pasiune e forma antropică a forței care a creat și menține lumea. Istrati a avut și el o picătură din această forță, un atom de miracol care i-a transfigurat opera și numai cînd s-a îndepărtat de la el, a avut tristețea păpușilor părăsite.

În concluzie, vom spune că arta lui Istrati este arta unui talent însuflețit de un mare păpușar, el însuși devorat dar și înălțat de o pasiune sacră. E o formulă ca toate formulele, nemotivată fiindcă am spus că Istrati este informulabil, dar motivată fiindcă noi nu putem înțelege nimic fără formule, afară dacă nu vrem să rămînem la imagini și presentimente. Dus de pasiune și servit de talent, scriitorul acesta a lăsat o literatură care e o procesiune jubilantă de evocări, de memento tulburătoare despre ce a fost, de reproșuri patetice pentru cît s-a greșit și de sugerări generoase pentru viitor — o pictură toridă în mișcare, o fascinație de inedituri, o mie și una de încîntări. Pentru aceasta, îl apreciem, îi lăsăm pe planul al doilea neajunsurile și îl valorificăm în fascicolul său de lumină.

REPERE FUNDAMENTALE

EMINESCU TRADUCĂTORUL

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

Evident, nu întotdeauna și nu pretutindeni o traducere înseamnă neapărat o verigă semnificativă, de neclintit, legînd pe tălmăcitor de autorul textului original. De cele mai multe ori, între cei doi s-ar putea să fi intervenit o întîmplare, o motivație cu o doză considerabilă de aleatoriu, care să nu angajeze decît simplele, exterioarele abilități profesionale ale celui dintîi. Destul de rar se întîlnesc între traducător și textul tradus interese reale de cultură sau preferințe personale care să izbutească a stîrni peste ani, în cititorii tîrzii, întrebări privitoare la interferențele de cîmpuri culturale, la orizonturile de informație transferate, la afinitățile mai de suprafață ori mai de profunzime. Și mai rar însă se străvăd în traduceri rațiuni adînc formative, din acelea care joacă un rol determinant în orientările fundamentale ale întreprinzătorului de tălmăcire.

Și cu atît mai rare sînt traducerile făcute de omul de cultură pentru sine, adică nedestinate publicării, și purtînd pecetea celui mai acut interes personal, denotînd, prin suma lor, aria reală a unei vieți intelectuale nemărturisite *expresis verbis*, contururile unei formații ce scapă altfel ochiului cercetător, traduceri constituind trepte spre o biografie interioară, trădînd modul de alcătuire a unei forme a minții, într-o succesiune și o ordine care ar putea rămîne imperceptibile în paginile sublimate ale operei.

Pentru aceste rațiuni, traducerile întreprinse de Eminescu, mai toate realizări ale anilor tinereții, prezintă un interes de o natură mai deosebită. Aparent numai disparate, nelegate între ele de un nex cauzal sigur, ele au valoarea confruntării poetului cu sine, complemente expresive la ceea ce numeam *solilocul* secret nu numai din anii formației, exerciții riguros constrîngătoare, pe sisteme străine, ale gîndirii proprii care tinde să devină independentă, mulîndu-se totuși pe módele și modelele vremii, unele, altele tentînd experiențe intelectuale legate de o durată mai lungă a unor modele cu o exemplaritate generalizantă, deschizînd anume drumuri spre o viziune universalizantă, extrem de ispititoare pentru geniul *in nuce*, care se racordează la cultura lumii, în felul său particular. Cînd tînărul fascinat de teatru (ca Shakespeare ori Goethe în alt timp) purcedea, prin 1868, deci pe la 18 ani, la tălmăcirea tratatului, care devenise repede clasic, despre *Arta reprezentării dramatice*, al hegelianului Heinrich Theodor Rötscher, destul de curînd apărut în ediția II [1], cartea era la noi prea puțin cunoscută și, datorită dificultății ei, ar fi fost prea puțin utilă actorilor, oamenilor scenei cărora aparent le era destinată.

În schimb, a fost de o maximă utilitate traducătorului care, sufleur, copist, actor improvizat, a trecut prin anii săi de teatru într-adevăr ca printr-o ucenicie asemenea aceleia recomandate de Goethe în *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ucenicie

[1] Leipzig, 1864.

care însă și-a dobîndit un temei teoretic cu o lungă bătaie în timp și cu o explozie întîrziată în alt compartiment al gîndirii, al celei filosofice.

Referindu-se la traducerea tratatului esteticianului german de către Eminescu, Perpessicius nota stăruința în elaborarea tălmăcirii și solicitudinea în *«asimilarea și încetățenirea atîtor noțiuni dificile, privind toată tehnica și toate subtilitățile artei actoricești»* pe de o parte, iar pe de alta observa că, în momentul plecării la studii la Viena, poetul stăpînea *«nu numai problemele teatrului, dar și o vastă inițiere literară și umanistă, captată, între altele, și în tratatul înțesat de știință al lui Rötscher»* [2].

Eminentul eminescolog făcea în acel articol, *Eminescu și teatrul*, două remarci fundamentale. Cea dintîi privea, cum am văzut, calitatea intrinsecă a traducerii sau mai bine zis evoluția acestei calități între anul începerii, în perioada bucureșteană, și acela al încheierii, în perioada vieneză a studiilor. Demersul minții tînărului preocupat așa de intens de arta scenică era un demers pe multiple planuri, cel lingvistic înfățișîndu-se la un prim nivel al abordării drept cel mai tenace urmărit și mai stăruitor elucidat în vizibile, perfecționate trepte. Foarte numeroasele echivalențe, sinonimii puse în paranteze, trădează într-adevăr un exercițiu îndărătnic de fixare a noțiunilor unei ramuri de activitate artistică încă nu adînc împămîntenită la noi, de *«asimilare și încetățenire»* a acestora nu atît pentru uzul actorilor, cît pentru intrarea traducătorului în posesia deplină a unui limbaj de specialitate a cărui nevoie o resimțea insistent în acea epocă în care teatrul marca pentru el intima preocupare, socotită esențialmente formativă. Latinisme destule, termeni forțați se întîlnesc frecvent la început, ecouri ale înrîuririi pumniste probabil. În faza finală se răresc, parantezele cu echivalențe aproape dispar. Fraza curge mult mai firesc și impresia generală a efortului se estompează, lectura făcîndu-se parcă nu pe o traducere, ci pe un text original.

Observațiile, comentariile care presară paginile tălmăcirii din Rötscher vorbesc însă despre alt aspect al operației, despre latura de aplicabilitate practică a teoriei la viața teatrală desfășurată de Eminescu. Adică implicarea lui imediată în activitățile pe care le desfășura era atît de totală, atît de constrîngătoare, încît după cum se știe, voia să pătrundă tot, să descopere tot, prin eforturi considerabile care că cuprindă, să asedieze pur și simplu, materia de studiat, de la stadiul experienței nemijlocite, de la stadiul empiric și pînă la cel al descoperirii conceptelor și legităților care guvernează materia respectivă. Și chiar de la acest început care se arată extraordinar de expresiv, Eminescu se înfățișează ca un om al *treptelor*, suindu-le și coborînd ca pe o scară a lui Iacob, întru înțelegerea deplină a lucrurilor, folosind deopotrivă procesele inductive și deductive în cunoaștere. Căci nu scria el oare undeva aceste cuvinte revelatoare pentru dubla sa metodă de a-și direcționa gîndirea spre cuprinderea desăvîrșită a obiectului de cunoscut : *«...fiecare care e activ or pe partea teoretică or pe cea empirică, să cunoască și să priceapă și cealaltă latură, unul să fie capabil și pregătit de-a recepe principiile, celalt materialul...»* ? Și nu era cuprins aci un adevăr și peste măsură de riguros program de cunoaștere, întru totul revelator pentru uriașa exigență a acelui căutător de adevăruri absolute în toate tărîmurile existenței și gîndirii ?

Revenind la calitatea comentariilor nu prea numeroase de pe marginea paginilor din traducerea tratatului lui Rötscher, sîntem totuși izbiți de varietatea lor, trădînd mișcarea foarte diversă, capacitatea larg asociativă a minții tînărului *«om de teatru»*. Primele părți din traducere sînt însoțite, în chip precumpănitor, de referințe onomastice. Numele actorilor mai mari și mai mici alături de care trăia se regăsesc sub pana lui cu privire la una sau alta dintre afirmațiile lui Rötscher. Dacă acela se oprea asupra cusururilor fizice ale actorilor, asupra imperfecțiunilor care i-ar fi făcut apți să joace numai în comedie, Eminescu îl pomenea pe Gestianu *(«cu toate astea joacă în dramă»)*. Dacă se vorbea în text de puterea creatoare a actorului de a face *«ca din reprezentațiunile sale să ni lucească libertatea sufletului (dispoziției) într-un SELBSTGENUSS vesel și într-o ironie ce volatiliză totul»*, astfel încît să dispară unele dizgrații fizice, Eminescu spunea admirativ : *«cum se simte Millo acasă pe scenă»*.

[2] Perpessicius, *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, E.P.L., 1961, p. 95.

Iar la un moment dat, cînd Rötscher se referea la expresivitatea fizionomiilor actoricești menite a exprima personalitatea ideală, comentatorul exigent se întreba în germană : «*Woher diese Menge nichtssagender Gesichter im Theater? Das sollte in Zukunft nicht geschehen, bei einem mit espressiven Gesichtern so reich bedachten Volke wie die Romänen*» (*De unde mulțimea asta de figuri neexpresive în teatru ? Ar trebui ca în viitor să nu se mai întîmple așa la un popor atît de înzestrat cu figuri expresive ca românii*).

Îl descoperim uneori însă trădîndu-și preocupări mai personale, cum ar fi aceea privitoare la stăpînirea propriei individualități cînd e vorba de actori, la stăpînirea individualităților create cînd e vorba de poetul dramatic. «*Actorul se posedă pe sine însuși*» — scria tînărul — «*această posesiune, dacă știe a o domina, e artist*». Stăpînirea deplină a sinelui de către actor, îi părea, iată, lui Eminescu cel atît de tînăr, condiția esențială a realizării artistice a aceluia. Dar a fi stăpîn în plenitudine pe propriul *eu* era una din întrebările acute, din țintele chiar pe care și le propunea exigentul om și creator la capătul anevoiosului drum de căutări asumat cu incredibila rigoare a geniului autentic. Căci de adevărul ființei depindea, în gîndul său curat și chinuit, și adevărul creației. Și la cîteva pagini mai jos, o altă observație marginală consemna, probabil în consens cu propria sa opinie, raportul între dramaturg și creațiile sale, transferul dintre autor înspre caracterele plăsmuite și dinspre ele înspre autor. «*Va să zică poetul dramatic se transpune și scrie cu sufletul acelor personagie pe care le reprezintă în opul său*».

De unde reieșea o reflecție mai tîrzie în legătură cu accentul etic care, după Rötscher, «*relevă espresia individuală sufletească a caracterului ; descopere în fiece moment în tot adevărul ei individualitatea ce ni se prezintă în viața ei cea mai personală*».

Pe *adevărul* individualității care însemna un alt aspect a ceea ce el considera raportul ferm, indisolubil între conținut și formă, Eminescu glosa, cu o penetrație etic-estetică remarcabilă, «*weil jeder Recht hat selbst wenn er der Teufel wäre*» (*căci fiecare are dreptate, chiar dacă ar fi diavolul însuși*). Cu alte cuvinte, încă de pe acum, artistul înțelegea în adîncime mult discutata problemă a unității și veracității de fond a personagiilor, exprimată în propoziția simplă *fiecare are dreptate*, menită să valideze adevărul artistic esențial al fiecărui univers individual generat de o conștiință creatoare trăind în deplin acord cu sine. Ne-am putea îngădui să descoperim aici, *avant la lettre*, ceea ce exegeza shakespeariană avea să formuleze în zilele noastre cu privire la geniala capacitate demiurgică a dramaturgului elisabetan de a investi cu adevăr estetic identic personagiile sale, de la magul Prospero la monstrul Caliban bunăoară.

Mai rar se regăsesc printre însemnări referiri directe la propria persoană. Una din acestea vibrează nu numai de savoarea deosebită a spontaneității juvenile, dar conține și o aluzie surprinzătoare la facultățile de receptivitate specifică poetului nostru în acea incipientă etapă creatoare. În marginea unei afirmații a lui Rötscher, după care fantezia individului se manifestă activ tocmai în felul specific reclamat de arta pentru care acela are predispoziții, Eminescu nota : «*Întocmai ca mine în pictură, astfel încît tablourile ce mi le închipuiesc le văd în colori cu față cu tot înaintea ochilor, pe cînd vorbele nu sînt neci la jumătatea înălțimei acelor figuri cuasi vii ce mă-ncîntă în reveriile mele*».

Să fi fost oare o simplă izbucnire cu caracter «teribilist» a tînărului impresionat de calitatea coloristică a reprezentărilor sale lăuntrice ? Să fi crezut începătorul întru ale artelor că viitoarea sa vocație avea să fie legată mai degrabă de artele plastice decît de cea a cuvîntului ? Oricum, aparent, ne aflăm confruntați în aceste cuvinte cu o ciudată inadecvare (poate numai pentru noi astăzi) între ceea ce explica Rötscher a fi funcționarea fanteziei artiștilor în domeniul artei favorite și aplicarea făcută de Eminescu, spre stupoarea noastră, la pictură, unde avea reprezentări de acută intensitate coloristică, spre deosebire de tărîmul artei cuvîntului unde expresia era departe de a acoperi viziunile ce-l bîntuiau lăuntric, relatate ca *figuri cuasi vii* ce-l încîntau în visările sale. Și ne place să subliniem calitatea mărturisirii acesteia ținînd de cele mai intime resorturi ale viziunii interioare, care i-ar fi satisfăcut deplin pe Albert Béguin ori pe Gaston Bachelard prin prospețimea autenticității, prin surprinderea trăirii creatoare nemijlocite a artistului romantic.

Dar ne gîndim și la un substrat mai profund al lucrurilor, al sensului cuprins în acele puține și stranii cuvinte ale fugarei note eminesciene, sens care i-ar putea lega gîndirea acelor ani de ebuliție, de întrebări fără sfîrșit, de gîndirea altor mari ai lumii, exprimată în chip analog. Ne vine în minte, de pildă, o frîntură de gînd al lui Dante dintr-o scrisoare adresată unui prieten, Congrande della Scala, și în care poetul toscan deplîngea imposibilitatea cuvîntului de a cuprinde plenar imaginea, de a face să corespundă imaginea cu sunetul[3], două ordini fiind implicate în acest efort al conjugării, cea a simultaneității, căreia îi aparține imaginea, cea a succesiunei, căreia îi aparține cuvîntul.

Și credem că observația tînărului viza tocmai această dificultate întru atingerea visată a perfectei conjuncții dintre sunet și imagine. Căci la acordul mult visat și obsesiv urmărit dintre viziunea interioară și cuvînt, care-i apărea ca adevărul întreg și ultim al artei, poetul aspira încă din anii tinereții și interesul enorm pentru mijloacele expresiei se simte și în marginaliile la textul lui Rötscher. Cuvîntul și toate valorile legate de el fac obiectul interesului celui mai viu din partea lui Eminescu. El se oprește, de exemplu, la aserțiunea esteticianului german despre corpul sunetului și întrebarea pe care și-o pune denotă nu retorism (*«Va să zică sunetul are corp... ?»*), nici ironie, nici naivitate, ci reacția la o surpriză ce-l oprește în drum și-l determină să reflecteze.

S-a apăsat mai de curînd pe frumusețea metaforică a înțelegerii accentului ca inimă a cuvîntului, în aceeași sferă a expresivității (să nu uităm ce valoare a prezentat întotdeauna pronunția curată, corectă, în concepția lui Eminescu care, în faimoasa gramatică rămasă în proiect, încredința lui Slavici capitolul ortoepic, în vreme ce el urma să se ocupe de morfologie, iar Caragiale de sintaxă), care ne face să vedem în alt mod și la altă scară un alt aspect al gîndirii organiciste eminesciene.

Și faptul că reflecția lui pe paginile tratatului lui Rötscher fixa preocupări născînde care aveau să crească și să dureze toată viața, ni se pare a reieși dintr-o altă interogație simplă, pe marginea unei analize a valorilor sonore reprezentate de litere. Cînd Rötscher dă atenție pronunției actorului, oprindu-se asupra vocalei *a* de pildă, care i se înfățișează ca o revărsare nemijlocită a vocii în libertatea sa originară, Eminescu se întreabă : *«Ce loc să-i dăm lui A și I ?»*

Evident că, luată din punct de vedere formal, întrebarea s-ar arăta fără urmări, referindu-se doar la acele sunete mai puțin eufonice, mai împiedicate ale alfabetului românesc. Dar dacă ai întreprinde o cercetare mai amănunțită a nivelului fonematic al operei eminesciene, abia atunci ai putea pricepe cît de constantă, cît de profundă a fost atenția consacrată de poet acestui aspect eufonic, de-a dreptul modern, al poeziei. Și răspunsul, tardiv, dar pe deplin edificator pentru continuitatea preocupării cel puțin pentru litera *I*, îl vei găsi într-unul din cele mai izbutite sonete eminesciene din opera tîrzie, sonet a cărui istorie am presupus-o de la un anumit punct de plecare (Shakespeare)[4], *Cînd însuși glasul gîndurilor tace...*

În acest vers, ca și în hemistihul prim al celui de-al doilea (*Mă-ngînă cîntul...*), un exercițiu magistral al cuvîntului făcea loc celei mai adecvate utilizări a literei rebarbative, care se îmblînzea, se supunea, căpătînd surdinele necesare pentru a deveni elementul aliterativ de bază al versurilor melopee, al versurilor incantatorii destinate să producă atmosfera prielnică materializării amintirilor unei stinse iubiri.

Așadar, încolțită în solul juvenil al gîndirii eminesciene, pe textul lui Rötscher după toate probabilitățile, ideea literelor eufonice și a celor neeufonice care însă pot fi «tratate» ca niște substanțe, așa încît să fie investite și ele cu o nobilă expresivitate, a fost purtată într-o îndelungată gestație și a rodit într-un chip genial, deschizînd încă o cale marii poezii românești dinspre romantism înspre valorile modernității celei mai exigente.

Și în această ucenicie la textul totuși destul de modest al esteticianului hegelian german, s-a născut pentru Eminescu o adevărată gîndire asupra cuvîntului și a

---

[3] *«Multa enim per lumen intellectuale vidit, quae sermone proprio nequivit exprimere».*

[4] Vezi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu și Shakespeare*, în *Valori și echivalențe umanistice*, Ed. Eminescu, București, 1973.

componentelor lui expresive esențiale care ne amintește de vorbele preferate de Socrate în fundamentalul dialog al lui Platon cu caracter filologic-filosofic, *Kratylos*, despre un dramatic demers de cunoaștere intelectuală, la capătul căruia cuvîntul redevine *logos*. La poetul român, arzătorul interes față de cuvînt a durat toată viața, luînd într-adevăr forme dramatice de luptă cu structurile consacrate, de căutare nesățioasă a potrivirii fără greș dintre sens și «nume» *(Unde voi găsi cuvîntul ce exprimă adevărul ?* ar putea fi pus în exegeză), cristalizînd în operă, în modalitățile maximei eficiențe expresive, cîntărite în infinitesimale balanțe de artistul onomaturg.

De fapt, încă din această etapă atît de timpurie a constituirii unui mod de gîndire al tînărului, oglindit în reflecțiile așa de inegale dar așa de grăitoare pe marginea traducerii lui Rötscher, se străvede ceea ce îl va caracteriza pînă la sfîrșit : atenția egală la cuvînt și la concept, la teorie și aplicație, la conținut și formă, într-o tentativă tenace, neîntreruptă, de îmbrățișare a întregului.

Străfulgerări din acest demers specific în dublă direcție, inductiv—deductiv, deductiv—inductiv, transpărînd încă palid, desigur, se văd și în interesul pe care tînărul îl acorda individualităților ca atare pe de o parte, cum am subliniat mai înainte, iar pe de alta, în întrebările ce mijesc deja cu privire la psihologia popoarelor. Căci atunci cînd Rötscher se referea la tonul fundamental al caracterului și la coloritul nuanțat al acestui ton de la o categorie umană la altă categorie umană și conchidea : «*categoriile generale seamănă desenului, care e însă susceptibil de o varietate nemărginită a coloritului*», Eminescu nota : «*s-ar putea aplica la psichologia popoarălor*». Este un semn neîndoielnic al apariției unui interes care avea să culmineze mai tîrziu, în anii studiilor berlineze, față de disciplina aceea destul de nouă în cîmpul studiului psihologic, *Völkerpsychologie*. Încă din vremea scrierii *Genîului pustiu* însă (adică de prin anii 1868—70, deci aproape simultan cu traducerea lui Rötscher) tînărul gîndea cu insistență la particularitățile popoarelor, la specificitatea fizionomiilor între care dorea să o distingă și pe aceea a propriei sale națiii. Și citățm întotdeauna cîteva rînduri din *Geniu pustiu*, a căror nobilă frumusețe demofilă e vrednică de un Herder sau de un alt gînditor proeminent, generos, produs de secolul Luminilor : «*...aș vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atîtea culori. O prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanțe. Națiunile nu sînt decît nuanțele prismatice ale omenirii, și deosebirea dintre ele e atît de naturală, atît de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anume diferența dintre individ și individ. Făceți ca toate aceste colori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de lumina ce le formează și fără care ele ar fi pierdute în nimicul neexistenței — căci în întunericul nedreptății și a barbariei toate națiunile își sînt egale în abrutizare, în îndobitocire, fanatism, în vulgaritate ; ci cînd lumina abia se reflectă în ele, ea formează colori prismatice. Sufletul omului e ca un val — sufletul unei națiuni ca un ocean...*»

Textul eminescian continuă spre a explica mai departe și raportul între popor și geniu ca exponent al său, într-o înlănțuire de metafore frumoase și impresionante, deși excesive, caracteristice redundanței stilistice a acelei etape din scrisul poetului. Ceea ce ni se pare extraordinar de expresiv însă în tot acest fragment literar este modul în care a reverberat în arzătoarea minte a poetului și a gînditorului ideea rötscheriană despre tonul fundamental și coloritul variat pentru definirea individualității. Și simpla notație marginală, atît de concisă, fixa de fapt un punct de pornire pentru o adevărată dilatație explozivă a cîmpului de referință de la individualitatea umană la cea a națiunii, a popoarelor, de la val la ocean. O variațiune genială de nebănuite extensii, pînă la proporții cosmice, pe o banală, comună temă enunțată în textul german, dă măsura aproape exactă a demersului gîndirii în genialul tînăr traducător. De altfel orice lectură întreprinsă de Eminescu se răsfrîngea neînchipuit de interesant în mintea lui, orice contact cu produsul altei minți, al altei creativități, de orice grad, minor ori major, însemnînd numai o spină iritativă, un declanșator sau mai bine zis un indicator de drum, dar pentru propriile căi în înfricoșatele (pentru noi) hățișuri lăuntrice.

CHIPURI DIN LEGENDE: EUSTATHIE PLACHIDA; MIHAIL

Cătălina VELCULESCU

Una dintre povestirile hagiografice îndrăgite de cititorii români din vechime este și *Viața lui Eustathie Plachida*, «sărdariul» împăratului Traian [1].

Eustathie aparține șirului de personaje acceptate de pictura canonică, așezat în același rînd cu Teodor Tiron ori Teodor Stratilat, Dimitrie ori Gheorghe, Procopie, Mina ori Nestor. Într-un tratat tîrziu, precum *Erminia* lui Dionisie din Furna [2], îl întîlnim menționat pe vînătorul cerbului miraculos fie în scena martiriului (pus într-un cuptor de aramă înroșit în foc, împreună cu Teopisti — soția sa — și cu Teopist și Agapie — băieții lor —), fie în picioare, singur ori însoțit de cei doi copii. Reprezentarea lui Eustathie înveșmîntat în obișnuitul costum de războinic roman, purtător al discului pe care stă zugrăvit cerbul simbolic, ne amintește figuri similare din arta apuseană.

În puținele ansambluri picturale românești din secolul XVI ce au ajuns pînă la noi, chipul lui Eustathie se află zugrăvit în naos, deci în cel mai de seamă dintre locurile accesibile în mod obișnuit laicilor. La Bucovăț [3] îi are la dreapta și la stînga pe cei doi băieți (cum îl consacrau erminiile), dar la Curtea de Argeș [4], ostașul roman ridică mîna dreaptă pentru a arăta privitorilor discul aureolat, cu cerbul.

Aceste două imagini aparțin unei tradiții continuate de-a lungul secolului al XVII-lea. La Sadova [5] Eustathie, alături de Agapie și Teopist, au fost zugrăviți tot în naos, lîngă alți martiri sau cuvioși. O semnificație anume credem că poartă felul în care aceleași trei personaje (tatăl avînd și discul cu simbolul hristic) apar la Arnota [6]: pe peretele de vest al naosului, asociat atît cu soborul îngerilor cît și cu arderea celor trei coconi din Efes și a celor șapte macabei (acestea două din urmă, pe arcul ușii spre pronaos). Adevărat elogiu adus «coconilor» trimiși la o moarte crîncenă.

Cealaltă modalitate de reprezentare, a ostașului singur, se continuă în naosul de la Roata-Cătunu, Crețulești-Rebegești, Băjești [7]. La Băjești, asemeni Bucovățului din secolul XVI, Eustathie face parte din șirul de figuri ce întovărășesc Deisisul.

Scena martiriului o întîlnim relativ tîrziu, pe la mijlocul secolului al XVII-lea. Printre întîmplările pe care zugravii pronaosului de la Plătărești le-au ales din

---

[1] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, ed. a II-a, București, 1974, vol. II, p. 182—191. Pentru descrierea manuscriselor vezi I. Bianu, R. Caracaș, G. Nicolăiasa, G. Ștrempel, Fl. Moisil, L. Stoianovici, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. I—IV, București, 1907—1977 ; Mihai Moraru, C. Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, coord. șt. I. C. Chițimia, București, 1976—1979 (în continuare : *Bibl. c. pop.*).

[2] Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine (după versiunea lui...)*, text îndreptat, completat și indici de C. Săndulescu-Verna, ed. Mitr. Banatului, 1979, p. 203, 242.

[3] La ctitoria din 1572 a marelui clucer Stepan și a fiului său Pîrvu, altarul și naosul au fost pictate în 1574, probabil prin contribuția voievodului Alexandru al II-lea Mircea, despre care vorbește și cunoscuta cronică murală de acolo.

N. Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România, I. Țara Românească*, ed. Mitr. Olteniei, 1970 ; (pentru fiecare din ctitoriile amintite în continuare, se subînțelege trimiterea la această *Bibliografie)* ; Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, p. 38, fig. 92.

[4] Emil Lăzărescu, *Biserica mînăstirii Argeșului*, București, 1967, C. L. Dumitrescu, *op. cit.*, fig. 51.

[5] În locul vechii construcții de lemn de la Sadova, se ridicase alta de zid, din inițiativa domnitorului Matei Basarab cu doamna sa Elina, și a lui Preda Brâncoveanu cu soția sa Păuna (bunicii lui Constantin Brâncoveanu). Pictura a fost terminată în anul 1633.

Pentru secolul XVII am folosit cartea Corneliei Pillat *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București 1980 (Sadova — p. 15, 54), carte în care am găsit îndemnul de a scrie acest articol.

[6] C. Pillat, *op. cit.*, p. 18—21, 50.

[7] C. Pillat, *op. cit.*, p. 36—38, 34—36, 29—31. Picturile au fost executate în anii 1668 și 1669.

Sinaxar, se află undeva sus, sub turlă, pierdut printre altele de același fel, și sfîrșitul tragic al familiei lui Plachida [8].

Odată cu pictura de la Topolnița [9] se realizează însă un adevărat salt în figurarea *Vieții lui Eustathie*. Lupu Buliga (boierul-oștean din Mehedinți ridicat de Matei Basarab la demnitatea de vel agă, pentru că-i stătuse alături în anii de prigoană, cît și în cei de severă administrare a țării) [10] reînnoiește în 1646, la cererea voievodului, lăcașul atribuit de tradiție lui Nicodim de la Tismana. Se relua astfel o acțiune defensivă menită să întărească unul din colțurile mereu primejduite ale voievodatului. Deși pictura bisericii a fost lucrată abia în 1673 (din dania lui Curuia vel paharnic, fiul lui Buliga) ea exprimă prin selectarea scenelor convingerile ctitorului, participant activ, ca mare căpitan de dorobanți și apoi ca mare agă, la războaiele domnitorului Matei.

În naosul Topolniței și anume aproape de Deisis (precum la Bucovăț sau la Băjești), dintre alți sfinți militari ori cuvioși, ne privește și astăzi Eustathie Placida, figurat ca purtător al discului cu cerbul, alături de Agapie și Teopist. Dar povestea conducătorului de oști din împărăția lui Traian însemna pentru ctitorii de la Topolnița mai mult decît pentru alți contemporani. De altfel Lupu Buliga însuși luptase tot în fruntea oștirilor, iar mînăstirea despre care vorbim se află nu departe de locurile unde urmele podului lui Traian se vedeau încă. De aceea, în afara reprezentării consacrate din naos, se reia în pronaos *Viața* lui Placida. Pe primul registru se găsesc portretele ctitorilor, asociate cu al lui Nicodim, arhimandritul de la Tismana, și cu al lui Grigorie Decapolitul, venerat cu deosebire la Bistrița olteană. Pe registrul doi și trei stau zugrăvite momente de mare tensiune din viața unor sfinți militari renumiți precum Gheorghe, Dimitrie, Nestor, figuri stăruind în gîndul celui care pe vremea bătăliei de la Finta *«s-au bătut»* cu invadatorii de atunci și *«foarte rău i-a stricat»* [11]. Pe peretele de nord (deasupra imaginilor înfățișîndu-l pe Sf. Gheorghe întemnițat, apoi pus cu picioarele în butuc și — în sfîrșit — tras pe roată ; față în față cu Dimitrie judecat de împărat și aruncat pe urmă la flare), zugravii au dat întruchipare — în consens cu ctitorii, desigur — nu doar scenei de martirizare a familiei lui Eustathie, așa cum o indică erminiile, ci și întîmplării dramatice de la trecerea rîului :

«Și mergînd, ajunsă la o apă oarecarea. Și fiind apa mare și adîncă, să temu să-și treacă amîndoi coconii deodată acea apă. Ci luă unul în umărul lui, iar altul îl lăsă ; și deaca trecu pre acela de ceea parte de rîu, îl pusă la uscat și să întoarsă îndărăt, să treacă și pre celalalt. Iară cînd fu la mijlocul apei, căută și văzu unde veni un leu și-i luo coconul cel mai mare și fugii cu el. Și deaca văzu că peri nădejdea despre acest cocon, să întoarsă la celalalt cocon; și văzu unde vini un lup și îi luo și coconul cel mai mic și așișderea fugii și cu acela. Atuncea el, deaca-și văzu amîndoi coconii periți de hiară, să ucidea și-și zmulgea perii capului lui și să jălcuia cu amar, că vrea singur pre sine să să arunce în repejunea apei să se înece» [12].

Dacă în celelalte ansambluri de pictură despre care am vorbit [13], «povestea» lui Placida nu se impunea în chip deosebit cunoașterii privitorilor, la Topolnița ea nu mai putea trece neobservată. Știm din numeroase mărturii că pictura «spunea» membrilor unei comunități adevăruri generale sau întîmplări concrete, inaccesibile altfel celor mai mulți dintre ei. Amintim, spre întărire, și mărturia unui străin, călător prin țările române către mijlocul secolului XVII. Pentru Evliya Celebi — educat în principiile artei mahomedane — mai demne de atenție decît *«pietrele de marmură strălucitoare»* de la Trei Ierarhi (care *«lucesc și scînteiază, încît par că ar fi frunzele de pe un pergament iluminat»*) se dovedesc, *«atît în interior cît și în exterior»*, chipurile zugrăvite, *«parcă sînt însuflețite, numai că nu vorbesc ; dar felul lor de a zîmbi și de a privi dă de gîndit»*. Cînd cere lămuriri despre semnificația unor episoade ce-și găseau rezonanțe în propria-i gîndire (Infernul și Edenul), Evliya Celebi află de la unul din cărturarii locului cum poporului adunat la sărbători i se explicau prin vorbe scenele pictate, astfel încît cel care

[8] C. Pillat, *op. cit.*, p. 21—23. Pictură din 1649.

[9] C. Pillat, *op. cit.*, p. 23—26 ; 47, 50, 58—59 ; idem, *Contribuții la studiul bisericii mînăstirii Topalnița din județul Mehedinți (II)* Mitr. Olteniei. XXX. 1978. nr. 1—3. p. 133.

[10] Radu Crețeanu, *Cine era Lupu Buliga ?* Mitr. Olt., XXI, 1969, nr. 11—12. p. 936 ; Nicolae Stoicescu, *Dictionar al marilor dregători....* București. 1971.

[11] N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, vol. I, 1905, p. 208.

[12] B.A.R., ms. rom. 2596, f. 277 v.

[13] Intenția noastră a fost să sugerăm o anumită evoluție în scenele preluate de artele plastice, nu să facem un inventar complet al lor.

le privea, *«ruşinîndu-se de toate faptele»* condamnabile, *«devine curat şi nevinovat»*. Călătorul turc accentuează că, deşi avea în faţă lucrarea unor meşteri zugravi desăvîrşiţi, spre a înţelege sensul fiecărui fragment se impunea totuşi intervenţia orală a celui deprins să le cunoască «tainele» [14]. Străin de obiceiurile lumii pe care o străbătea, Evliya Celebi notează tocmai faptele ce li se păreau firesti localnicilor şi atît de cunoscute încît nu simţeau nevoia să le descrie vreodată cu amănuntul. Afirmaţiile lui ne întăresc convingerea că în jurul picturilor cuprinzînd fapte zguduitoare din biografia unor personaje de prestigiu, se formulau scurte variante orale ale *Vieţii* acestora, destinate unor ascultători obişnuiţi să primească atenţi chiar episoadele pe care le auzeau «în reluare».

Picturii de la Topolniţa i s-a dat fiinţă în 1673, deci cu aproape un deceniu înainte ca mitropolitul Dosoftei să fi tipărit la Iaşi primul fascicol din *Proloagele* sale, unde, la ziua de 20 septembrie, inserase şi o variantă scurtă a *Vieţii lui Eustathie Plachida*, ce nu relatează episodul amintit de noi. S-ar putea ca în manuscrisele cuprinzînd traduceri anterioare din *Proloage* [15] să existe o altă formă românească a acestei legende, *«una din cele mai frumoase din ciclul vieţilor de martiri, care a fost prelucrată în versuri în literaturile Occidentului şi care este plăsmuită cu elemente împrumutate din legendele populare»* [16]. Scenele de la Topolniţa însă ne fac să înţelegem că înainte de transpunerea scrisă în românește a unei asemenea legende, sau paralel cu aceasta, circulau forme orale ale ei ci, impuse chiar de finalitatea artei plastice medievale: *«ceea ce este cartea pentru cei care ştiu să citească e imaginea (eikón) pentru aceia care nu ştiu»* [17].

Ne-am oprit la cazul particular al unei anumite naraţiuni, dar asemenea ei mai sînt încă alte'e, cunoscute dincolo de cercul strîmt al ştiutorilor de greacă ori slavonă, înainte de apariţia unei retroversiuni în limba română. Istoricul literar nu poate deci ignora prezenţa unui anumit material epic în manifestări ale artelor plastice, fie anterior atestării manuscrise, fie paralel cu aceasta. Rămîne încă să cercetăm cu atenţie în ce măsură formulările orale interacţionau cu cele scrise, ambele vehiculate fiind de aceiaşi cărturari.

Nicolae Cartojan susţinea acum aproape o jumătate de veac : *«A separa în chip arbitrar literatura populară scrisă de cea orală şi de arta populară, înseamnă a tăia firele care leagă organele de viaţă ale aceleiaşi entităţi sufleteşti : cultura românească»* [18]. Această convingere a sa a devenit un principiu de lucru capabil să ne ajute la depăşirea unui anumit impas în felul de a concepe istoria literaturii române «vechi». De altfel adevărul rîndurilor citate din Cartojan se extinde la întreaga noastră cultură dinaintea secolului XIX, nu numai la cea populară. Înţelegem valoarea literaturii scrise din acea perioadă doar dacă ne hotărîm să depăşim domeniul strict literar şi chiar domeniul mai larg al scrierii, şi dacă încercăm ca, dintr-o multitudine de mărturii contemporane, să refacem conceptele şi imaginile, clişeele şi miturile ce dominau mintea autorului (ori a traducătorului) şi a publicului căruia i se adresa [19]. Dorinţa de a prelua literatura «veche» doar cu mijloacele criticului (sau cititorului) contemporan duce inevitabil la crearea unei imagini false a acestei literaturi. Discutăm în continuare unul dintre exemplele mărunte.

Cronica lui Matei Basarab (cunoscută nouă prin intermediul compilaţiei intitulate de specialişti *Letopiseţul cantacuzinesc)* povesteşte cum, după ce ţara îl alesese domnitor, Matei înfruntă oştirea pretendentului Radu (fiul lui Alexandru Iliaş), numit şi susţinut de turci : *«Deci cînd au fost la octombrie 25 dni. sîmbătă, lovitu-s-au străjile din jos de Plumbuita şi fură foarte rău înfrînţi. Iar a doua zi, duminecă, lovitu-s-au toţi de faţă.*

Iar capetele oştilor lui Matei vodă au fost... (n.n. urmează o listă de nume).

---

[14] *Documente străine despre români*, coordonator Ionel Gal, Bucureşti, 1979, p. 105—110.

[15] Despre aceste traduceri am vorbit mai pe larg în *Cărţi populare şi cultură românească*, Bucureşti, 1984.

În *Bibl. c. pop.*, Mihai Moraru a descris manuscrise ce cuprind între altele şi forme tîrzii, din secolul XVIII, ale *Vieţii lui Eustathie Plachida*.

[16] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 182.

[17] Afirmaţie a lui Ioan Damaschin reprodusă de W. Tatarkiewicz în *Istoria esteticii* (traducere românească de Sorin Mărculescu), Bucureşti, 1979, vol. II, p. 70—71.

[18] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 9.

[19] Alexandru Duţu, *Cultura română în civilizaţia europeană modernă*, Bucureşti, 1978 (variantă engleză în 1981) ; *Literatura comparată şi istoria mentalităţilor*, Bucureşti, 1982.

Şi hasna *lui Matei vodă au fost arhanghel Mihail, iar* hasna *Radului vodă au fost Orac Mîrzea, capul tătarilor.*

Fost-au război mare de dimineaţa pînă seara. Făcut-au tătarii mare năvală în multe rînduri, cît să amesteca unii cu alţii, bătîndu-se tot cu sabiile goale. Şi nimic nu puteră folosi. Ci cînd fu în deseară [...] au fost izbînda lui Matei vodă, iar Radul vodă au dat dosul, fugind cu mare spaimă şi cu capul gol. Şi multe trupuri au căzut jos de sabie [...]. Iar pre alţi boiari pre toţi i-a prins vii» [20].

Această descriere de bătălie aparţine unei anumite tipologii din istoriografia munteană şi, oricît de sumară ne-ar apărea astăzi, se află în realitate pe cumpăna specifică mijlocului de secol XVII, între stilul lapidar al primelor scrieri istoriografice şi năvala tot mai greu de ordonat a detaliilor din preajma anilor 1700. Din întregul fragment ne oprim la o unică frază : «*Şi* hasna *lui Matei vodă au fost arhanghel Mihail, iar* hasna *Radului vodă au fost Orac Mîrzea, capul tătarilor*». Ne întrebăm ce-i spune o asemenea frază unui specialist deprins cu literatura modernă, chiar după ce va fi aflat că *hasna* (un cuvînt turc, «preţios», preluat din persană) înseamnă *întărire, apărător*, sau — cu termenul figurat românesc — *scut* [21]. Se remarcă probabil paralelismul antitetic, repetiţia subiectului şi a predicatului, iar din subtext, ironia.

Dar ne întrebăm totodată ce le spunea această frază cititorilor şi ascultătorilor cărora le era adresată şi ce înţelegeau ei din schema antinomică propusă de cronicar.

Mihail era un *voie-vod*, deci un conducător de oşti, un corespondent în planul duratei al voievodului de la Tîrgovişte. Descifrăm ce înseamnă acest alt *voievod* pentru oamenii de la mijlocul secolului XVII, dacă ne amintim că lui (şi lui Gavriil, aliatul său perpetuu), îi închinase Matei Basarab ctitoria de la Arnota, lăcaşul refăcut spre a deveni necropolă domnească. Seria celor aşezaţi acolo o deschisese Danciu, vornicul din Brîncoveni, tatăl lui Matei. Boier al lui Mihai Viteazu — cel din urmă dintre domnitorii ce întrupaseră idealul de luptă armată împotriva imperiului otoman — Danciu murise în Transilvania, iar doamna Stanca, soţia lui Mihai, se îngrijise ca trupul să-i fie îngropat la Alba Iulia. Spre a-i aduce în ţară oseminţele, Matei Basarab îl trimite pe Dragomir vel vornic, unul dintre boierii ridicaţi de curînd la ranguri înalte, vestit pentru asprimea purtărilor sale, dar şi pentru credinţa cu care îşi slujea domnul.

Cînd marele vornic Dragomir înalţă lăcaşul de la Plăviceni [23] (tot îndemnat de domnitor, ca şi Lupu Buliga la Topolniţa), i-l închină aceluiaşi voievod Mihail, căruia îi fusese dedicată şi Arnota, de curînd pictată. Dragomir, cel ce adusese oasele lui Danciu de la Alba Iulia, avea să îndeplinească în anii următori (ca un cunoscător credincios al secretelor cancelariei domneşti) anumite misiuni diplomatice [24]. El a pus să se zidească mînăstirea de la Plăviceni tocmai în vremea efortului uriaş, ţinut pe cît cu putinţă secret, dintre anii 1646—1648, de constituire a unei cruciade antiotomane.

Detaliile reale ale acestui proiect au ieşit de curînd la lumină prin analiza amănunţită a raportului redactat de ambasadorul extraordinar al Veneţiei Giovanni Tiepolo pe lîngă regele Poloniei Vladislav IV [25]. Vasile Lupu şi Matei Basarab au aderat la încercarea de alianţă cu o ardoare greu de imaginat pentru cine s-ar opri doar la evenimentele de suprafaţă, consecinţe ale împăcării aparente cu soarta de vasali ai Porţii.

Vornicul Dragomir nu putea rămîne străin de speranţele de altfel repede spulberate şi de pregătirile febrile de la curtea voievodului Matei. Mai mult ca în alte dăţi, i se părea probabil necesară intervenţia celuilalt *voievod*, considerat «*apărător şi scut*». De aceea lui Mihail (şi numai lui), vestit mai ales pentru tăria sabiei de foc, îi închină zidirea ridicată tocmai atunci la Plăviceni. Mai mult decît la Arnota, programul iconografic al pronaosului pune în faţa privitorilor scene menite să trezească încrederea că, prin intervenţia personajului evocat, se poate

[20] *Istoria Ţării Româneşti 1290—1690. Letopiseţul Cantacuzinesc*, ediţia C. Grecescu, Dan Simonescu, Bucureşti, 1960, p. 102—103.

[21] Pentru lămurirea sensului acestui cuvînt mulţumesc colegilor mei Nedret şi Enver Mamut.

[22] C. Pillat, *op. cit.*, p. 18—21.

[23] C. Pillat, *op cit.*, p. 27—29, 56—58, 62, 68. Pictură din 1648.

[24] N. Stoicescu, *Dicţionar al marilor dregători*.

[25] Ştefan Andreescu, *Matei Basarab, Vasile Lupu şi proiectul de cruciadă din 1645—1647*, Anuar. Inst. Ist. A. D. Xenopol, Iaşi, XXI, 1984.

găsi o scăpare chiar acolo unde orice speranță pare zadarnică. Din sugestiile oferite de erminii, zugravii de la Plăviceni au ales nu mai puțin de zece întîmplări, pictate deasupra portretelor ctitorilor, comunicîndu-ne convingerea acestora că un *voievod* fără moarte îi conduce și în lupta împotriva *«profeților lui Baal»* (cunoaștem discuțiile dogmatice din epocă și implicațiile lor politice), și în înfruntarea cu forțe potrivnice aparent invincibile. Așa cum în istoriografia română din a doua jumătate a secolului XVII, atenția autorilor se mută de la interpretarea tropologică a raporturilor typos — antitypos, la descrierea evenimentelor concrete (fără anularea celei dintîi), tot astfel și în pictură evenimentul contemporan devine determinant în alegerea unor anumite scene consacrate [26].

Din multitudinea miturilor și imaginilor ce aparțineau universului mental al acelora pentru care fusese alcătuită cronica, ne-am oprit doar la cîteva. Păstrîndu-le vii în memorie, să vedem iarăși fragmentul de la care am pornit și să ascultăm ecourile trezite în mintea cititorului de atunci : *«Și hasna lui Matei vodă au fost arhanghel Mihail, iar* hasna *Radului vodă au fost Orac Mîrzea, capul tătarilor.*

Fost-au război mare de dimineață pînă seara [...] Ci cînd fu în deseară [...], au fost izbînda lui Matei vodă, iar Radul vodă au dat dosul, fugind cu mare spaimă și cu capul gol».

ELEMENTE ALE UNEI VIZIUNI EMINESCIENE MITOPOETICE

(II)

Roxana SORESCU

Caracteristica spațiului dacic (a subconștientului eminescian proiectat într-un spațiu mitic) este tendința de a realiza unitatea contrariilor : a plăcerii și a sublimării, a vieții și a morții. De aceea, cu pondere egală apar în poem constelațiile de motive solare : soarele, lumina, culorile vii și substitutele acestor motive : păsările (lebedele), caii, cerbii. În toate mitologiile lumii soarele (și prin el, lumina), arhetip masculin, *animus*, reprezintă principiul activ, al realizării instinctelor vitale, principiul fecundator al lumii pasive reprezentate de *anima* — luna. Substitutele lui metonimice (cînd nu va apărea chiar ca «mîndrul soare» sau ca o lumină atotcuprinzătoare) sînt acele elemente ale lumii care prezintă conotații comune : pasărea — simbol pur al Erosului sublimat, pentru că se înalță în zbor într-o lume extraumană, esențială (pasărea violent colorată : păunul, realizare concomitentă a masculinității și a sublimării și pasărea pură și elegantă : lebăda), îngerul — legat de pasăre și de soare prin zbor, caii și cerbii — legați de reprezentări sexuale, fertilizante, dar și purificați prin culoarea lor albă. Toate simbolurile legate de seria viață-sexualitate vor apărea în poemul eminescian purtînd totodată o marcă a purificării : culoare albă, lumină eterată, semn neîndoielnic al tendinței de a sublima instinctele ridicîndu-le la demnitatea sentimentelor. Cînd regina Daciei pornește în călătoria sa de inițiere în moarte :

Zîna Dochia cu glasu-i cheam-o pasăre măiastră,
Ce zburînd prin aer vine cu-a ei pene de păun ;
Cînd acea pasăre cîntă, lumea rîde-n bucurie,
Pe-umărul cel alb o-așează și coboară-n văi aurie,
Unde-a rîului lungi unde pintre papură răsun.

Dochia — luna — *anima* — pasivul — nonexistența se însoțesc de la început cu pasărea — *animus* — activul (sexualul) — ființa. Luntrea Dochiei va fi trasă de lebedele albe (aceleași care trag luntrea lui Siegfried), masculinul solar va purta femininul voluptuos-leneș prin codrii întunecoși (= moartea) spre lacul luminos, fecundat de sulițele solare. Prin fața ochilor Dochiei — reunire a arhetipurilor

[26] Pentru raportul între istoriografie și gîndirea typologică vezi Friederich Ohly, *Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung* — în *Natur, Religion, Sprache. Universitätsvorträge 1982/1983*, Münster, 1983, p. 81—102.

masculin și feminin — defilează imagini ce reprezintă realizarea paradisiacă a acestei uniuni, imagini reprezentînd rituri de fertilitate și de unire cu natura : din trunchiurile copacilor se desprind fetele de împărat ce mulg cerboaicele de laptele care «în cadență curge, codru-mplînd c-un murmur lin». Laptele — simbolul fecundității are același rol de a *ritma* existența ca și apa — amniotică, *genitrix*. Calul, ca și cerbul reprezintă un simbol solar, masculin, sexual. Calul alb, calul sacru în mitologiile nordice, tinde să sublimeze simbolul. Vitalitatea cailor se manifestă însă într-un spațiu al umbrei, al întunericului ocrotitor, al morții benefice, prilej de repetare a *unității simbolurilor* în viziuni de tipuri diferite, așa cum se structurează întreg episodul Daciei din *Memento mori :*

Lîng-izvoarele-nflorite pasc cai albi c-a mării spume —
Zi ori noapte nu văzură de cînd sunt pe-această lume,
Luna sîntă, stele de-aur, soare alb și zîmbitor,
Pentru ei necunoscute-s. Umbra verde clarobscură
Și mirositorul aer, fluvii ce sclipinde cură
În adîncile dumbrave printre țărmii plini de flori —

Astea numai le cunosc ei. — Coamele flutur' c-argintul,
Ca la lebede se-ndoaie gîtul lor, iară pămîntul
Abia-atins e de picioare potcovite, cu-aur roș ;

Caii eminescieni, ca și zimbrii sărutați în paradis de lună, sînt imaginea ideatic similară cu lebedele care trag luntrea Dochiei ; ca și ele zboară, nu merg, se înalță spre soare, se sublimează. Calul reprezintă însă o viziune ambiguă : el este solar (înhămat la carul soarelui va și apărea în paradis), dar este și funerar, călăuzitor al spiritului într-un regat al morții. Nu numai soarele, dar și luna își are caii ei. Supremația vitalității va însemna anularea conotațiilor funerare ale calului : caii lunei, îmbătîndu-se cu zeamă de struguri, la un fel de sărbători dionisiace ale cailor, vor figura, în rai, vitalitatea ce-și afirmă supremația încă inocentă, încă inconștientă, asupra tuturor celorlalte arhetipuri.

Unitatea soare—lună, simbol cosmic al genezei (complicat, în baladele noastre populare frecvent axate pe acest motiv, cu atitudinea istorică a incestului interzis) este proiectată și ea în paradisul dacic. În poemul eminescian însă, incestul violent evitat al baladelor, prin fugă și blestem este abia sugerat de o privire furișată a lunei către soare. Ne aflăm în zona perfectă a sublimării instinctelor, iar poetul este de o consecvență admirabilă în utilizarea omogenă, izomorfă a simbolurilor. Ținta finală a călătoriei (prin moarte) a Dochiei este atingerea acestui eden, situat dincolo de muntele — *axis mundi*, hotar al lumii reale și al celei oglindite, eden în care se pătrunde prin ușa de graniță dintre istoric și etern, dintre arhetipurile trecerii (rîuri) și arhetipurile veșniciei (codrii impenetrabili). Paradisul, ca și cel dantesc, înseamnă domnia absolută a luminii, a albului, galbenului, roșului, culorile solare, ca și domnia absolută a abundenței. Lume care nu e întreagă decît prin coexistența cu «monastirea lunei», prin reunificarea arhetipurilor.

Prima parte a episodului dacic din *Memento mori*, cea liric-subiectivă, vehiculează arhetipurile caracteristice mitului personal al lui Eminescu : dorința de a învinge opozițiile și scindarea, de a realiza unitatea principiilor cosmice, a masculinului și a femininului, a vieții și a morții, a plăcerii și a sublimării. Expresia cea mai pregnantă a realizării mitului o reprezintă viziunea morții ca supremă voluptate, ca fericire, ca act prin care toate contradicțiile personalității se împacă în unitatea spiritului mereu egal cu sine, unitate ce reprezintă însăși semnul divinității. A anula opoziția fundamentală care scindează ființa umană, opoziția dintre instinctul vieții (instinctul de conservare, cel sexual) și frica de moarte, a contopi voluptatea erotică cu dezmărginirea în neființă, a privi moartea ca pe suprema fericire — toate acestea sînt însemnele paradisului eminescian, proiecția dorințelor sale cele mai ascunse, idealul său spiritual, într-un cuvînt — mitul său personal.

Se întîmplă să regăsim în personalitatea eminesciană o reunire unică între mitul individual și concepția istorică atestată a poporului din care s-a ivit poetul. Nu întîmplător și-a proiectat Eminescu paradisul anulării contradicțiilor pe tărîmul Daciei : cei ce în ontologia lor, socoteau moartea o bucurie erau acești strămoși pe care poetul nu avea nevoie să-i inventeze, pentru că nu avea decît să-i recunoască în istorie. Cercetătorii credințelor dace sînt de acord în a recunoaște

atestarea bucuriei de a muri a dacilor, moartea fiind calea care ar conduce cel mai repede în lumea primordială, lumea fericirii veşnice. În sprijinul acestei afirmaţii se citează un pasaj dintr-o lucrare a lui Iulian Apostatul, *Kaesares* sau *Symposion*, pasaj în care se presupune că împăratul acesta (care a domnit între 361—363) ar cita un fragment din lucrarea pierdută *De bello dacico* a înaintaşului său întru domnie, învingătorul dacilor, Traian : «*Voi ştiţi, Jupiter şi ceilalţi zei, că primind imperiul acesta lîncezind şi slăbit din toate părţile lui de tirania care îl măcina de multă vreme înăuntru şi de desele invaziuni ale geţilor din afară, am fost singurul care am îndrăznit să atac aceste popoare care locuiesc dincolo de Dunăre. Am subjugat chiar pe aceşti geţi, cea mai războinică naţiune dintre toate neamurile ce au existat vreodată, nu numai prin virtuţile corpurilor lor, dar şi prin acele învăţături ale lui Zalmoxis (care este la ei în cea mai mare veneraţie), săpate adînc în inima lor. Pentru că, necrezînd că mor, ci numai îşi schimbă locuinţa, merg la moarte mai veseli decît ar merge în orice altă călătorie.*» (I, 420)

Cercetătorii, preocupaţi de dubla natură a lui Zalmoxis, în acelaşi timp rege şi zeu, încadrat într-o ordine istorică şi într-una eternă, sînt înclinaţi să identifice astăzi vremea mitică a aceluia cu vremea mitică a lui Saturn din mitologia greco-romană, iar pe Zalmoxis cu Saturn. Nicolae Densusianu a fost cel care a accentuat ideea (în *Dacia preistorică*), acceptînd ca perfect fundamentată o afirmaţie a lui Diogenes Laertios din *Vieţile şi doctrinele filosofilor* (VIII, 2) : «*Zamolxis este adorat de geţi, fiind socotit drept Kronos (Saturn)*». A doua parte a episodului dacic, epopeea înfruntării dintre daci şi romani, este pusă de Eminescu sub semnul lui Saturn :

Iar Saturn, cu fruntea ninsă stînd pe steaua-i alburie
Şi-aruncînd ochii lui turburi peste-a vremii-mpărăţie,
Aiurind întreabă lumea : — Şi aceia-s muritori ?

L-a cunoscut Eminescu pe Diogenes Laertios ? Sau e vorba de o genială intuiţie poetică : epopeea războinică este aşezată sub semnul temporalităţii, a căderii dintr-un timp stagnant într-un timp linear, supus devenirii. Saturn (Cronos) reprezintă imaginea-sinteză antitetică faţă de finalul din primul episod : acolo era «Într-un loc o zi eternă, sara-n altu-n vecinicie», aici totul se aşază sub zodia devenirii : Timpul domină peisajul, iar timpul e legat de mortalitate, de negarea ideii de nemurire. O sugestie însă acţionează puternic în poemul eminescian : înfruntarea dintre daci şi romani nu este echivalentă cu înfruntarea dintre timpul mitic şi timpul istoric, ci cu înfruntarea dintre două modalităţi de manifestare a timpului mitic : una încremenită în eternitate — a dacilor, alta ciclică — timpul reversibil al romanilor. Această a doua modalitate ţine de posibilitatea umană de a instaura şi de a reinstaura arhetipurile, scenariile ritualice modelatoare ale conştiinţei, cea dintîi aparţinea ipostazei zeieşti a spiritului. Roma este pentru Eminescu locul întemeierilor acelor instituţii şi acte care, preluate de întreaga umanitate, vor dobîndi prin istorie şi prin repetare demnitate mitică. Opoziţia care se stabileşte, aşadar, nu este cea între etern/temporar linear, ci aceea mult mai slab marcată, mai labilă, cu posibilităţi de anulare, între etern/temporar ciclic. Episodul Romei se alcătuieşte dintr-o enumerare a întemeierilor, a actelor fondatoare, în fond a *gesturilor care pot deveni mitice* săvîrşite de romani. Raţionalitatea, vocaţia întemeierii, vitejia în luptă sînt virtuţile umane ale romanilor, virtuţi alese dintre acelea care lesne pot deveni mitice. De aici mirarea zeului : «Şi aceia-s muritori ?» Aparenţele lor strălucite, ca şi faptele lor, îi fac asimilabili zeilor.

Episodul epopeic debutează şi se menţine permanent sub simbolurile arhetipale ale timpului : Dunărea (fluviul care curge ireversibil) şi Saturn (Cronos) revin în momentele cheie. Zeii Daciei nu îşi mai au sălaşul acum într-un paradis, ci în «fundul Mării Negre», în «înalte-adînce hale». Nu mai sînt zei uranici, ci zei plutonici. Semnele strălucirii, ale luminii, sclipesc pe coifurile viitorilor învingători. Bătrînii zei autohtoni, iviţi din marea matriceală, îşi păstrează solidaritatea cu cosmosul, dar nu-şi pot păstra teritoriul cucerit de zeii romani. Mitul îşi pierde adîncimea viziunilor arhetipale, devine epopee şi basm, prilej de naraţiune şi nu de descriere. Imaginea lui «Zamolx» — crai bătrîn şi mînios împleteşte sugestiile

păgîne cu cele creştine ; zeul suprem domină forţele naturii, dar nu-i poate domina pe ceilalţi zei :

Şi Zamolx, cu uraganul cel bătrîn, prin drum de nouri,
Mişcă caii lui de fulger şi-a lui car. Călări pe bouri,
A lui oaste luminoasă îl urma din răsărit.

Ca o negur-argintie barba lui flutură-n soare,
Pletele-n furtună-nflate albe ard ca o ninsoare,
Colţuroasa lui coroană e un fulger împietrit,
Împletit cu stele-albastre.

Atunci cînd timpul mitic se degradează în timp istoric, zeii solari devin bătrîni oşteni solidari cu elementele naturale, dar nu identificaţi cu ele. Aşa cum opoziţia etern/ciclic este mai slabă decît aceea etern/trecător, opoziţia zeu — identic cu un element al naturii/zeu — solidar cu natura, dar neidentificat cu elementul suprem, soarele este mai slabă decît opoziţia zeu/muritor, ceea ce nu o împiedică să rămînă totuşi o opoziţie, indicînd, în devenirea gîndirii eminesciene, o degradare treptată a esenţelor în aparenţe, a arhetipurilor în tipuri.

Destinul istoric al popoarelor, soarta luptelor terestre le hotărăsc înfruntările între zei. Ideea fundamentală a viziunii epopeice, ideea umanului ca reflectare a divinului, îl domină şi pe Eminescu. A doua parte din episodul dacic este desigur o miniatură de *Iliadă*, dar nu mai puţin oamenii, separaţi de zei, au pierdut accesul la lumea acelora. Zeus (ajutat de titani — obscure forţe elementare eliberate în acest scop) îl învinge pe Zamolxe. Acesta este momentul crucial al bătăliei, restul nu înseamnă decît traducerea în uman a scenariului divin. Pentru ca o lume nouă să se poată întemeia pe ruinele lumii învinse trebuie ca haosul primordial să se reinstaureze. Pentru ca o geneză să devină posibilă, aşezările lumii trebuie răsturnate, ca să fie organizate apoi după alte legi. Învingerea dacilor reiterează ideea mitică a producerii haosului ca premisă a noii creaţii. În această a doua parte, gîndirea poetică trece de la mitic la istoric, de la vizionar la epopeic ; expresia se adaptează : trece de la liric-descriptiv la epic, la narativ, în fine mitul ca viziune a universului devine basm şi epopee. Pentru zeii dacici înfrîngerea echivalează cu întoarcerea în adîncul pămîntului, în fundul mării. Ideea de reîntoarcere la origini acţionează astfel de două ori : o dată prin simbolul *terra-mater*, altă dată prin simbolul *aqua genitrix*. Forţa lor dublă sporeşte, sensul este însă izomorf : zeii se autohtonizează ca puteri teluric-infernale, devin materni, feminini, *anima*. *Animus* a rămas numai spiritul lucid şi viteaz al romanităţii :

Zeii daci ajung la marea, ce deschide-a ei portale,
Se reped pe trepte nalte şi cobor în sure hale.
Cu lumina, ei îngroapă a lor trai întunecos ;

După înfruntare urmează liniştea universală, plînsul cosmic la îngropăciunea zeilor daci în pămîntul-mumă. Moartea ca reîntoarcere la sînul matern nu mai e o fericire de tip voluptuos-erotic„ ca în vremea mitică, ci o coborîre creştină în cripta de lut :

Iar în cîrduri cuvioase stelele se mişcă-ncet,
Intră-n domele de neguri argintii, multicoloane ;
De-a lor rugă-i plină noaptea. A lor dulci şi moi icoane
Împlu văile de lacrimi, de-un sclipit împrăştiet.

În jalea calmă, dar atotcuprinzătoare, o opoziţie violentă se reinstaurează prin atitudinea «ducilor daci» : opoziţia între sinucidere, deci între moartea impusă — şi moartea fericită. Regele dac şi oştenii săi rămîn credincioşi mitului adînc care i-a format : moartea ca fericire. Ei sînt superiori, prin aceasta, chiar zeilor daci, care au plecat să-şi ascundă înfrîngerea în tristeţe. Singurul loc în care mitul dac mai trăieşte nu este spaţiul Daciei, nici vremea războaielor Daciei, ci sufletul dacului. Cu dacii care mor rîzînd refacem în sens invers traseul degradării, ne ridicăm de la istoria impusă la mitul constitutiv al naturii etnice. Ducii daci se duc să regăsească paradisul întrevăzut în partea lirică a episodului dacic, se salvează de epopee în mit, de naraţiune în lirism. Ne aflăm în faţa atitudinii fundamental romantice de

a afla temeiul mitului în viziunea personajului care trăiește mitul. Și cu aceasta Eminescu întemeiază el însuși un mit : *al viziunii spirituale care are dreptul să corecteze evenimentul istoric*. Pe drumul acesta vor înainta urmașii poetului, cohortă:

Duci-s nalți ca brazi de munte, tari ca și săpați în stîncă,
Crunt e ochiul lor cel mare, tristă-i raza lor adîncă, [...]

Cupele — țeste de dușman — albe, netede, uscate,
În argint, cu toarte de-aur prea maestru cizelate —
Și cu ele-n mînă-nconjur lunga masă de granit ;
Vor mai bine-o moarte crudă decît o viață sclavă,
Toarnă-n țestele mărețe vin și peste el otravă,
Și-n tăcerea sînt-a nopții ei ciocnesc, vorbesc și rîd.

Cu episodul sinuciderii voioase a dacilor se ilustrează admirabil una dintre cele mai fecunde opoziții pentru raportul dintre viziunea mitică și gîndirea istorică : opoziția dintre real și spiritual, dintre eveniment și semnificația evenimentului. Refuzul realului și refugiul într-un imaginar spiritual vor deveni factorii favorizanți (dacă nu agravanți) ai acelei atitudini poetice care va socoti că se poate pune pe seama dacilor (tracilor) orice eroism gratuit.

Discursul și blestemul lui Decebal către Traian nu fac decît să transpună în registrul retoric ideile care au călăuzit gîndirea eminesciană : existența în istorie reprezintă o condamnare ontologică, prin trăirea în timpul ireversibil al istoriei omul pierde sentimentul continuității între generații și nu dobîndește decît dezgustul izolării și al degradării. Decebal rostește de fapt discursul pe care Dumnezeu ar fi trebuit să-l rostească la izgonirea omului din paradis : condamnarea la istoricitate și prin aceasta la moarte, o moarte care și-a pierdut sensul odată cu anularea vîrstei mitice, condamnarea la compromiterea și degradarea valorilor morale, la izolare în fanțul timpului. Spiritul roman a adus cu sine și germenele devenirii istorice, al căderii continue :

— Vai vouă, romani puternici ! — Umbră, pulbere și spuză
Din mărirea-vă s-alege ! Limba va muri pe buză,
Vremi veni-vor cînd nepoții n-or pricepe pe părinți —
Cît de naltă vi-i mărirea tot așa de-adînc' căderea.
Pic cu pic secînd păharul cu a degradării fiere,
Îmbăta-se-vor nebunii — despera-vor cei cuminți.

Că blestemul lui Decebal se va împlini stau mărturie *Odin și poetul* și *Epigonii*. Pierderea accesului la sensul nemuririi echivalează cu instalarea atotputerniciei unei morți violente, brutale, crude, moartea care contrariază instinctul fundamental de conservare al individului și al speței, într-un cuvînt, cu domnia conceptului angoasant de moarte din care s-a născut existențialismul modern :

Simburele crud al morții e-n viață... Și-n mărire
Afli germenii căderei. Astfel toate sunt în fire,
Astfel au căzut romanii, mari în bine, mari în rău.
Da-i cumplit să vezi un popol osîndit să fie mare
Chiar în rău, că mereu crește rușinoasa-i degradare
Și nici moartea nu-i trimite nenduratul Dumnezeu.

Căci a morții braț puternic, cînd stă viața s-o despartă,
Nu se-ndură să ridice singeroasa-i lungă bardă,
Cum călăul greu se-ndeamnă la un cap d-imperator ;
Zeii pregetă să-și deie-a lor sentință... Și-n uimire
Cugetă — de au fost popol destinat spre nemurire,
Au fost ei — și dacă mor ei — suntem noi nemuritori ?...

Pentru omul modern se pune aceeași problemă ca și pentru primul om *conștient* de a fi căzut în istorie, ca și pentru Traian : salvarea de o degradare mai mizerabilă chiar decît moartea printr-o soluție de continuitate. Iar pentru Eminescu continuitatea nu poate fi decît spirituală, el regăsește în sine soluția pe care o

găsiseră ducii daci : refugiul în mitul salvator, refugiul în cuget, reîntoarcerea la arhetipuri, la modelele primordiale care nu ne sînt exterioare, ci interioare :

Cînd îi cugeți, cugetarea sufletu-ți divinizează.
În trecut mergem, cum zeii trec în cer pe căi de raze.
Peste adîncimi de secoli ne ridică curcubei ;
Un popor de zei le trecem, căci prin evi de vecinicie
Auzim cetatea sfîntă cu-nmiita-i armonie...
Și ne simțim mari, puternici, numai de-i gîndim pe ei...

Degradarea mitului în istorie, sensul esențial al episodului dacic, acționează pentru Eminescu paralel cu modificarea concepției umane despre Moarte. Moartea eroică devine vină tragică, își pierde valoarea, dacă nu e salvată de unitatea arhetipală a spiritului. Sîntem astfel departe de simpla exaltare a gestului eroic, fie el și în slujba celor mai nobile țeluri.

MARIN PREDA ȘI «ROMANUL FILOSOFIC»

(Victor Petrini — filosof ?)

(I)

Traian PODGOREANU

Sînt mai rare romanele care să te îmbie să le recitești pentru a te pune de acord cu ele și cu tine însuți. Impresia, persistentă, că ți-au scăpat semnificații importante, că judecățile de valoare n-au suficientă întemeiere te determină să reiei lectura cu un ochi mai deschis, cu o conștiință mai lucidă. După o primă lectură, *Cel mai iubit dintre pămînteni*, romanul lui Marin Preda, te lasă cu obsesia că n-ai pătruns în toată intimitatea lui spirituală, că pentru a împăca prețuirea romanului cu ceea ce știi din tine însuți și de la alții trebuie să-l recitești. O nouă lectură a cărții, din perspective multiple, primînd două : cea filosofică și cea estetică, ne-a condus la întrebări cărora am încercat să le găsim răspuns.

Problema centrală am prefigurat-o deja în titlu : este Victor Petrini filosof, un filosof de profesie ? În ce măsură și sub ce aspecte ? Gîndirea lui se constituie într-un sistem filosofic, într-o viziune coerentă asupra lumii ? Lucian Blaga ar întreba : în ce raport se află la el simțul comun cu conștiința filosofică ? Răspunsul la asemenea întrebări influențează oare formularea judecăților de valoare ?

Considerăm că cea mai importantă schimbare în activitatea romancierului Marin Preda o reprezintă creșterea interesului pentru filosofie — «*Citea, în ultima vreme, cărți de filosofie*», își amintește Eugen Simion —, mergînd pînă acolo încît în cel mai întins roman, romanul testament, eroul devine filosof de profesie. În cărțile anterioare ne fuseseră prezentate personaje din mai toate mediile sociale, cu profesii foarte diferite, cu destine calme sau mai puțin calme. Nici unul dintre aceste personaje nu e specialist în filosofie, dar multe dintre ele sînt înclinate spre filosofare și săvîrșesc ceea ce Hegel numește o *filosofare naturală*. Ilie Moromete a fost deja caracterizat ca filosof țăran sau țăran filosof, fiul său Niculae caută înțelepciunea și o nouă religie, risipitorii sînt meditativi (doctorul Munteanu teoretizează asupra sinuciderii în raport cu răsturnările epocii), Călin Surupăceanu cercetează raportul dintre destin și responsabilitatea umană, doamna Sorana are preocupări de filosofie a istoriei, cînd unul cînd altul e tentat să dezlege misterul morții și toți vor să înțeleagă condiția umană.

Nu cunoaștem multe romane în care personajul central să fie filosof. Explicația stă poate în aceea că filosoful e un om la care marile și adevăratele evenimente se nasc în conștiință, iar cele exterioare, oricît de mari sau de mici, sînt trecute prin filtre multiple, rafinate, ultimul fiind cel al rațiunii, și astfel modificate pînă la imposibila lor recunoaștere. Probabil că procesul acesta psihologic și rațional atît de complex îi sperie pe romancieri, îndepărtîndu-i de la asumarea

unei sarcini pentru care nu se cred pregătiți. Este posibil ca ei să gîndească astfel : mai bine un personaj anonim care filosofează, și care astfel poate gîndi și spune orice, decît un filosof personaj, mai greu de stăpînit. La aceasta se adaugă presiunea mentalității comune care vede în filosof o pasăre rară, un individ ciudat, singuratic, purtător de idei fixe și de obsesii stranii, rupt de lume.

Ce fel de resorturi îl vor fi împins pe Marin Preda la semeția de a acorda celui mai iubit dintre pămînteni profesia de filosof ? Presupunem că romancierul a ajuns la conștiința că analiza cea mai amplă și sondajele cele mai adînci asupra epocii și istoriei, asupra relațiilor umanului cu ele le-ar putea urmări un filosof ; că judecarea cu cea mai deplină autoritate asupra istoriei contemporane n-ar putea-o avea un alt pămîntean. În afară de aceasta, filosofii puteau să ofere materia primă ideatică cea mai bogată, cea mai adecvată scopului. «*Filosoful* — zice Blaga — *aspiră să devină autor al unei lumi*», el e capabil să producă o revoluție în ideația umană. Nu este exclus ca Marin Preda să fi dorit să ne dea o nouă perspectivă asupra istoriei contemporane, iar prin intermediul reflecției filosofice să ne deschidă ferestre spre caracterul cosmic al omului, spre actuala condiție și experiență umană. A reușit, în ce măsură ?

Primul care se întreabă asupra autenticității lui Victor Petrini ca filosof este însuși Marin Preda. Îndoiala va cuprinde apoi diferiți lectori ai romanului. La întîlnirea cu studenți și profesori ai Universității din București, după apariția romanului, i se pune întrebarea «*Dacă nu cumva există o incompatibilitate între calitatea de filosof a personajului principal și modul său de a vorbi și de a se comporta ?*» Transcriem răspunsul : «*Personajul meu este asistent la Facultatea de filosofie și nu filosof, deși aspirațiile lui interioare tind spre aceasta și la un moment dat m-am întrebat dacă ideile și comportarea lui sînt veridice, sînt cele ale unui asistent la Facultatea de filosofie. Ca să mă liniștesc, l-am întrebat pe redactorul cărții [...], care m-a asigurat că personajul nu suferă din pricina profesiunii și că ideile lui sînt conforme cu ideile unui asistent de la filosofie, pentru că — spunea redactorul — nu e mare lucru să fii asistent la filosofie*». Să observăm că aici autorul îl revendică pe Victor Petrini doar ca asistent la filosofie ; în roman însă, eroul este și se pretinde și filosof, om care gîndește filosofic, scrie lucrări de filosofie și vrea chiar să întemeieze o nouă gnoză.

În confesiunea sa, Petrini face referiri la o serie întreagă de gînditori ; îi amintim în ordinea intrării în scenă : Platon, Rousseau, Kierkegaard, Marx, Lenin, Spengler, Proudhon, Camus, Sartre, Nietzsche, Plotin, Engels, Hegel, Socrate, Xenofon, Pitagora, Plehanov, Feuerbach, Aristotel, Heidegger, Ortega y Gasset, Spinoza, Confucius, Bakunin, Giordano Bruno, enciclopediștii, Dühring, gnosticii, Descartes, megaricii, cirenaicii, cinicii, Schopenhauer, Epictet, Galilei, tomismul, scolastica, Diogene, J. Dietzgen, Anaximandru. Simpla enumerare nu ne spune însă prea multe despre cunoștințele filosofice și capacitatea speculativă a eroului. Importante sînt contextele în care apar filosofii, motivele pentru care sînt invocați și modul cum sînt folosite sau tratate ideile lor.

În majoritatea cazurilor se recurge la filosofi pentru a cita sau folosi un gînd, o maximă, o apreciere, o formulă, o expresie, o metaforă, o caracterizare a cuiva. Cîteva exemple vor fi concludente. Descartes este amintit pentru formula «*Cogito ergo sum*» ; Petrini, vorbind despre Matilda : «*Cine știe ce-o fi cu ea, ceea ce e real e rațional, trebuie să existe o explicație*», propoziția de la mijloc — ceea ce e real e rațional — fiind o jumătate dintr-o celebră teză a lui Hegel, al cărui nume nu este amintit ; Nietzsche pentru expresia «eterna întoarcere» ; vorbind de grupul lui Pulos apare o frază în care e tipică folosirea unei idei : «*Rămîneau așa cum îi făcuse mă-sa [...], dacă ar fi să-i idealizez puțin și să spun așa cum i-ar fi plăcut lui Rousseau, rămăseseră adică oameni naturali, cu fondul primar nealterat*» ; sau : «*Schopenhauer se întreabă în „Aforisme" : ce reprezintă cineva ? (un om !) Ce reprezentam eu, dacă acceptam să mă duc la deratizare ?...*» etc.

O altă categorie de cazuri este aceea în care filosofii sînt chemați în ajutor cu anecdote și legende ilustrative legate de viața lor : Spinoza pentru că a fost izgonit din comunitatea evreiască, Rousseau pentru că a copiat note muzicale pînă la sfîrșitul vieții, Diogene pentru butoi, Bruno pentru că a fost ars pe rug, Socrate pentru cupa de cucută ș.a.m.d.

Referirile la Socrate, Petrini le face și pentru relațiile acestuia cu Xantipa, pentru a le pune în paralel pe ale sale cu Matilda. În primul context, comentînd-o

pe Matilda : *«Bine că ea nu e Xantipa, are, în felul ei, un suflet generos...»* ; al doilea, de nefericire : *«Nu numai opera marilor oameni constituie pentru noi un stîlp de susținere, ci și întreaga lor viață și mai ales atunci cînd această viață nu e fadă sau exemplară. Socrate a avut parte de o Xantipa, certăreață femeie de talie, cu umoare neagră, care a intrat în istorie»* ; în cel de-al treilea, de singurătate, regretă că nu cunoaște secretul *«de a fi liber față de cămașă»* și celelalte și că nu știe dacă Socrate filosofa desculț și cu rufăria împuțită sau dacă Xantipa îl spăla sau nu pe soțul ei. Este surprinzător că din comentarea acestor relații dintre Xantipa și Socrate, Petrini nu deduce pentru el necesitatea calmului și îngăduinței socratiene față de femeie. Dimpotrivă, pare că mentorul lui în această privință este Nietzsche, căci treptat își însușește «micul adevăr» : *«Te duci la femei ? Nu uita biciul !»* În perioada deratizării îl iscodește cu plăcere pe Vintilă, care-i predă metoda de a îmblînzi femeile. *«Deci așa e cu muierile»*, conchide Petrini. *«Da, dom'profesor, îl asigură Zarathustra omorîtorul de șobolani, așa este : bătaie și ... altă cale nu există»*. Petrini însuși preia metoda și o aplică în mod creator Matildei. Comportament total afilosofic față de femeie, de soție, de iubită. Ar fi greu să stabilim dacă atitudinea, comportamentul și concepția lui Petrini asupra relațiilor cu femeia sînt un dat al personajului sau ne este sugerată ideea că împrejurările sînt de vină.

Comportamentul afilosofic — *«uneori se poartă de-a dreptul mitocănește»*, vorba lui Ov. Crohmălniceanu — se manifestă prin acțiuni, atitudini, scene, gînduri, imagini, expresii, cuvinte vulgare (nu le mai amintim), prin înjurături (Petrini debitează, reproduce sau audiază o cantitate enormă de înjurături, laitmotivul fiind trimiterea la origine, înjurătura noastră «de bază», ce denotă un «instinct metafizic superior», zice Al. Paleologu), prin obsesii sexuale (o interpretare psihanalitică ar putea deveni interesantă), într-un cuvînt prin lipsă de pudoare.

Vom face o distincție, asemeni lui Blaga, între simțul comun și conștiința filosofică, între eul empiric și cel filosofic (creator). La Petrini adeseori simțul comun împinge în umbră conștiința filosofică, eul empiric îl exilează pe cel filosofic. Astfel se explică la el multe dintre discordanțele ce apar între comportamentul mitocănesc și statutul de filosof. Pare că structura sa filosofică nu poate controla permanent temperamentul său nu rareori vulcanic. Fenomenul acesta al apariției în prim plan a eului empiric, a simțului comun ar merita el însuși o analiză aparte, fiind unul dintre cele mai interesante întîlnite în viață și în literatură, descris atît de pregnant în roman încît ai impresia că tocmai acest lucru l-a urmărit confesiunea eroului. Există în roman un joc, o alternanță, o întretăiere și o săpare reciprocă a celor două euri, a simțului comun și a conștiinței filosofice, care îl poartă pe erou de la *«barbaria concretului, pe larg etalat, și cu plăcere vizibilă»*, pînă la reflectiile cele mai penetrante. După prima zi de «feștelire» a copacilor în care Vintilă îi istorisește povești de «cinism priapic», Petrini se hotărăște să se plimbe, să vadă oameni fericiți, să scape de tristețe. Pașii îl duc la vechea braserie, îl descoperă pe Ion Micu cu soția, li se alătură și este atras în dezbatere. La gîndul lui Micu : *«Să mori simțind că odată cu tine îți mor și ideile, iată o ruptură între existență și esență pe care martirii celor două milenii ale erei noastre n-au cunoscut-o»*, Petrini reacționează mai lucid și mai puțin pesimist : *«Te înșeli, îi spusei, astfel de rupturi între existență și esență au existat în toate timpurile și vor mai exista. Sîntem doar ceva mai mult decît alții victimele credinței că există progres în conștiințe, pentru ca realitatea brutală să ne trezească și să filosofăm în mod naiv că ceea ce ni se întîmplă nouă nu s-a mai întîmplat niciodată»*.

Abia împins în conul de umbră de la ORACA, meditația lui Petrini ne oferă o imagine sintetică asupra erei noastre (partea a șaptea, cap. I), pentru ca imediat să fie dus de Vintilă la petrecerea de la «Bufet» unde constată că, *«săturat de aerul rarefiat și abstract al preceptelor filosofice»*, nu vede în oameni ceea ce sînt, căci, ne previne el, *«nu numai somnul rațiunii naște monștri, ci și o luciditate prea mare»*, să urmeze apoi scenele turbulente, triviale, în care nevoia de violență și vulgaritate i se potolește, pentru ca următorul capitol să se deschidă cu o întrebare problematizantă : *«Cum se împacă însă ideea armoniei conștiinței noastre cu cosmosul...?»* Astfel romanul se constituie ca o continuă pendulare între vulgaritate și tratarea cu dispreț a lumii, pe de o parte, și aspirația spre armonie cu universul, pe de altă parte.

Uneori în manifestările ce se vor filosofice ale eroului apar stîngăcii, goluri informative (el recunoaşte doar că are lacune *«în materie de tomism şi scolastică»*), aprecieri dificil de fondat. E cunoscută scena în care vrea să dovedească ignoranţa unui asistent. Îl pîndeşte şi îl întreabă de faţă cu lumea cîte cărţi a scris Plotin. Cînd celălalt îi răspunde că n-o să i le înşire pe toate, Petrini declară sarcastic că nu trebuie să le înşire pe toate fiindcă Plotin n-a scris decît una singură. Şi comentariul final : *«S-a făcut o tăcere penibilă fiindcă imbecilul nu ştia cum se numeşte acea carte...»* Cît de exactă este afirmaţia lui Petrini ? Plotin (205—270 e.n.) se decide tîrziu, în 255, să-şi expună în scris ideile şi să le publice. Scrierile sale se numesc *Eneade*, fiind în număr de şase, fiecare conţinînd nouă expuneri deosebite ; în total sînt 54 de expuneri. Porfir este cel care, după moartea lui Plotin, a dat o ediţie de ansamblu a scrierilor acestuia, grupîndu-le în şase *Eneade*. *«Aceste cărţi* — scrie Hegel — *nu formează totuşi un întreg unitar, ci, propriu-zis, în fiecare carte sînt abordate subiecte separate şi tratate filosofic»*.

Vaintrub vine la seminarul condus de Petrini şi, întrerupîndu-l, vrea să arate că noul decan ştie filosofie : *«În acest sens, spunea el, iată ce scrie Marx... sau iată ce scrie Lenin... dialectica lui Hegel, dacă o răsucim cu susul în jos, abia atunci putem restabili eficient dialectica şi putem opera cu ea. Hegel e mare numai dacă este astfel răsturnat...»* Vaintrub comite două erori : prima, citează inexact, a doua, nu precizează că nu Lenin este autorul metaforei. Petrini, care nu iartă pe nimeni, în consecvenţa cu sine însuşi ar fi trebuit să sesizeze erorile. Totodată, Petrini poate fi bănuit că nu redă exact cuvintele lui Vaintrub. Nu prea este credibil că Vaintrub, cel *«pasionat de marile sisteme de la Platon şi Aristotel, pînă la ontologia existenţialistă a lui Martin Heidegger»* să fi spus : *«o răsucim cu susul în jos»*, conştient că ar produce ilaritate, mai ales că în 1947 apăruse *Capitalul* în limba română şi era foarte plauzibil ca unii studenţi să-l fi citit. Metafora o găsim în *Postfaţă* la ediţia a doua a *Capitalului* (1873).

Ov. Crohmălniceanu ne dezvăluie că Petrini gîndeşte şi vorbeşte în «stil moromeţian». Acest mod de gîndire şi exprimare se obţine prin *«trecerea batjocoritoare din sfera speculaţiei intelectuale înalte la registrul vieţii zilnice»*. Spre convingere, Ov. Crohmălniceanu ne oferă exemple concludente şi numeşte acest mod de comportare *«mod de gîndire contemplativă»*. O asemenea trecere, dar mai complicată, are loc şi cu metafora lui Marx. Un gînditor de aiurea, fie el german, francez, italian sau anglo-saxon ar fi trecut la analiza serioasă a metaforei (desigur, nu într-un roman). Să vedem însă ce devine ea în mîinile unui român balcanizat, căci, zice Ov. Crohmălniceanu, eroul are o neascunsă satisfacţie să facă pe ţăranul de la Dunăre. La Marx metafora sună : *«Cu toată mistificarea pe care o suferă dialectica în mîinile lui Hegel, el a fost acela care a expus pentru prima oară în mod cuprinzător şi conştient formele ei generale de mişcare. La el dialectica stă cu capul în jos. Ea trebuie răsturnată pentru a descoperi sîmburele raţional sub învelişul mistic»*. Se ştie ce efecte are schimbarea unor termeni într-o metaforă. La Vaintrub termenii sînt deja schimbaţi : *«Dialectica lui Hegel, dacă o răsucim cu susul în jos...»* Să acceptăm că această mistificare îi aparţine lui Vaintrub. Momentele ulterioare îi aparţin însă în exclusivitate lui Petrini. *«Ce-i pasă oţelarului cutare* — zice Petrini — [...] *că Hegel trebuie răsturnat cu fundul în sus ca să se mai poată spune că filosofia lui are oarecare valoare ?»* Din metafora iniţială n-a mai rămas nici măcar o caricatură, ci o biată imagine vulgară. În final se produce o nouă degradare : *«dialectica hegeliană trebuia răsturnată cu capul în jos ca să devină o adevărată dialectică»* urmată de ultima substituţie : *«Faptul că trebuia „răsturnat cu capul în jos" era o vorbă goală. Cum să-l răstorni ?»* Lipsă de probitate ştiinţifică, amnezie voită ? căci se ajunge de la răsturnarea dialecticii cu capul în sus la răsturnarea lui Hegel cu capul în jos. Cuvintele *«răsturnat cu capul în jos»* sînt citate, ca şi cînd ar aparţine altcuiva. Hegel cu capul în jos ! imagine grotescă pe care este imposibil s-o accepţi.

Am numi acest proces executat de Petrini *procedeul degradării succesive* prin înlocuirea termenilor enunţului original. Ov. Crohmălniceanu afirmă că *«argumentaţia prin care sînt motivate astfel de păreri scandaloase»* constă *«în reducţia lucrurilor la planul vieţii comune şi al logicii acesteia, bazate exclusiv pe bunul simţ elementar»*. Că Petrini a acţionat la nivelul conştiinţei comune, al bunului simţ elementar, se vede atunci cînd vrea să se ridice la nivelul conştiinţei filosofice şi Matilda îi aplică acelaşi procedeu. În cadrul unui dialog îşi dă silinţa să-i explice Matildei ce îl deosebeşte pe om de animale, exemplificînd cu un cal (!), fost ar-

măsar. Matilda izbucnește în rîs și îi replică : *«Deci armăsarul are conștiință ?»* Petrini, contrariat, comentează în sine : o asemenea satisfacție stupidă *«au toți cei ce nu pot urmări pînă la capăt o idee, și care cred că te-au prins că a ta e falsă»*. Nu se dă însă bătut și reia : *«Calul și tot ce există ne este egal în spirit...»* Inutil, Matilda nu poate fi ridicată în cerul conștiinței filosofice ; dimpotrivă, rîde din nou și replica ei primește o tentă falică : *«Bine că ești tu armăsar»*.

Procedeul degradării succesive, care poate face derizorie orice idee, oricît de pură și de înaltă, primește variante și aplicații multiple, neașteptate, spre delicul cititorului. Rămîne însă întrebarea dacă stilul moromețian, potrivit pentru un țăran filosof, îl prinde la fel de bine pe un filosof de profesie.

Juvenil și orgolios, Petrini îi execută cu nonșalanță pe alții : Goethe, Sartre, Dostoievski, *Biblia*. Polemizînd cu cei care consideră că Petrini se mișcă în lumea ideilor cu stîngăcie, făcînd figură de diletant, nededat cu gîndirea speculativă, Ov. Crohmălniceanu își păstrează părerea comunicată lui Marin Preda — că Petrini e autentic ca filosof — și o argumentează astfel : Personajul vine din mediul proletar ; nu s-a rafinat prin cultură, n-a avut cînd ; abia a terminat facultatea și a fost numit asistent. A citit mult în specialitate, dar are naivități de novice. E un tip de intelectual în formare, caracteristic epocii. Probabil originea socială a contribuit la numirea lui rapidă ca asistent. Această ultimă probabilitate, credem noi, nu are un grad prea ridicat : Petrini este numit asistent la catedra de filosofia culturii de către Blaga în 1946. Ov. Crohmălniceanu crede că cei care-l resping pe erou în rolul de filosof confundă *finețea cu profunzimea*. Petrini nu e *fin*, dar poate fi *profund*. Am observat doar că nu e obligatoriu ca toți cei veniți de «jos» să fie lipsiți de finețe, iar cei veniți de «sus» s-o aibă. Kant, spre pildă, a avut o origine modestă. Mediul social din care provine Petrini nu poate fi singur dătător de seamă pentru lipsa lui de finețe sau pentru profunzimea gîndirii.

Ce ni se spune însă în roman ? Să-l lăsăm chiar pe erou să se caracterizeze. Trufia îi apare în conștiință la 16 ani cînd citește o afirmație a lui Platon, vîrstă la care pierduse deja credința în Dumnezeu și în viața viitoare. Mai tîrziu însă, ca și cînd ar fi uitat de această pierdere, se gîndește dacă nu există o divinitate : *«chiar așa* — se întreabă el ironic, fals-patetic —, *sîntem părăsiți în marele cosmos? nimeni nu mai veghează asupra noastră ?»* E un elev bine pregătit, dar în el cultura naște trufie ; după primul act de inițiere sexuală își dă seama că e «experimentat» ; bacalaureatul și-l ia cu succes și intră la Facultatea de litere și filosofie ; din adolescență are lecturi «considerabile» ; în Universitate interesul pentru filosofie îi sporește, are o *«figură frumoasă fizic, dar urîtă în expresie»* ; știe carte ; la un examen profesorul îl numește *«tinere savant»* și-i spune : *«ia să schimbăm cîteva idei, să îndeplinim o formalitate și să-ți dau examenul»* ; la școala normală de învățători unde fusese numit după luarea licenței, elevii se uită în ochii lui *«hipnotizați de limpezimea de cristal a lecțiilor»* sale ; lui Ion Micu îi mărturisește că a *«descoperit ceva în filosofie»* ; decanul îl apreciază drept *«cel mai serios universitar de la Filosofie»* ; spre final, Matilda îi spune : *«Tu ești filosof, ai o gîndire speculativă, care operează cu concepte ideale și abstracte !»* Toate acestea ne oferă o anumită imagine a lui Victor Petrini.

În raporturile cu Blaga, eroul manifestă o doză apreciabilă de suficiență. Nu-l iubește nici ca filosof, nici ca profesor ; îi displace că acesta s-ar complăcea să fie înconjurat de adulatori găunoși. Cît despre gnoseologia lui Blaga, o consideră lipsită de interes pentru timpurile moderne, iar teoria culturii drept *«adaptarea la spațiul românesc a gîndirii spengleriene conform căreia culturile și civilizațiile sînt determinate de spațiul geografic»*. Din politețe însă pentru Blaga nu discută cu nimeni despre opera lui, iar cînd vreun adept *«cu ochii sticlind de ignoranță»* încearcă să abordeze acest subiect, Petrini tace. Credem că ar fi dificil să fie găsite temeiuri teoretice pentru astfel de păreri și atitudini. Teribilist, în prima vizită la filosof acasă, nu se sfiește să-i spună viitorului tălmăcitor al lui *Faust* că *«Faust e un personaj nesărat, total neinteresant...»* și să-i dea sfaturi cum să se comporte.

POETICA

SCRIERE ŞI ORALITATE

Conceptul de literatură ca scriere are cele mai însemnate urmări hermeneutice. Întreg procesul de definire şi interpretare al literaturii se desfăşoară prin şi de la orizontul «scrierii» şi în funcţie de acest preconcept fundamental. «Literatura scrisă» este şi rămîne în orice împrejurare criteriul şi paradigma esenţială. Ea proiectează asupra totalităţii funcţiilor considerate şi recuperate ca «literatură» doar tradiţia, conceptele şi mecanismele sale specifice. Rezultatul este o condiţionare hotărîtoare a întreg domeniului cunoaşterii şi înterpretării «literare».

Ruptura pe care scrierea o introduce în evoluţa spirituală şi culturală a umanităţii constituie elementul de bază. Este un eveniment capital. Scrisul, un derivativ artificial al vorbirii, reprezintă doar un accident istoric destul de recent (5000—600 î. Cr.). El apare şi se dezvoltă pe imensul fundal al oralităţii şi în contrast radical cu această formă originară de exprimare pe care nu poate nici s-o înlăture, nici măcar s-o domine. Din aproximativ 3000 de limbi existente, doar 78 au într-o măsură «literatură scrisă» [1]. Ceea ce nu înseamnă că scrierea nu produce o serie de mutaţii fundamentale fără de înţelegerea cărora literatura rămîne un fenomen obscur şi inexplicabil. Oralitatea precede scrisul, este esenţială, autenticitatea sa originară o face permanentă, exemplară şi de neînlocuit. Literatura nu se poate însă constitui decît printr-o disociere radicală de oralitate, printr-un adevărat traumatism al vorbirii orale. Această «revoluţie» domină, cum vom vedea, întreg destinul literaturii. Ea păstrează pînă azi în structura sa o puternică fibră de oralitate şi de «retorică».

Constituirea literaturii şi a conştiinţei sale specifice în sfera scrisului prin ruperea de oralitate are în esenţă un dublu efect :

1. Scrisul tinde la substituirea şi, în cele din urmă, la distrugerea oralităţii. Scrisul şi cartea tind să «învingă» cultura şi «literatura orală», să le alunge din circuitul comunicării şi al valorificării sociale. Prin urmare *ceci tuera cela*, încă odată şi în acest sens. Antropologii şi criticii oralităţii sînt unanimi în această privinţă [2]. Denaturarea şi sărăcirea progresivă a expresiei orale, prin intervenţia scrierii, le apar deosebit de grave, declinul poeziei orale inevitabil şi fără întoarcere. Observaţiile contemporane şi studiile istorice concordă pe deplin în acest pesimism [3].

2. În acelaşi timp, oralitatea dovedeşte o enormă capacitate de rezistenţă împotriva acestui proces de eroziune, dislocare şi substituţie. Mai mult : oralitatea continuă să concureze scrierea, să-şi afirme valoarea şi superioritatea : «*Chiar dacă lectura... oferă destule exemple de imitat, graiul viu, cum se zice* — afirmă Quintilian — *hrăneşte mai din plin...*» (II. 2, 8). Diodor din Sicilia este şi mai categoric : «*...Forţa elocvenţei, cea mai frumoasă însuşire a omului*» (I, II, 5). Aceste

---

[1] Cf. Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, (London and New York, 1982), p. 7.

[2] Doar cîteva exemple : M. Munro Chadwick — N. Kershaw Chadwick, *The Growth of Literature* (Cambridge, 1940), III, p. 697, 698 ; Rhys Carpenter, *Folk Tale, Fiction, and Saga in the Homeric Epics* (Berkley and Los Angeles, 1946), p. 2—3 ; Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge 1946), p. 20 ; Paul Zumthor, *Introduction à la Poésie orale* (Paris, 1983), p. 232 etc.

[3] Geoffrey Stephen Kirk, *Homer and Modern oral Poetry : Some Confusions*, în : *The Classical Quarterly*, N.S., 10 (1960), p. 280 ; Jacques Chévrier, *Conditions et limites de l'oralité dans l'écriture africaine contemporaine*, în : *Komparatistische Hefte*, 1 (1980), p. 63 ; Geneviève Calame Griaule, *Ce qui donne du goût aux contes*, în : *Littérature*, 45/1983, p. 46.

convingeri nu aparţin numai antichităţii orale, perioadă încă de început a scrierii, ci şi unui neîntrerupt fir istoric. Situaţie inevitabilă : oralitatea îşi păstrează neatins, în forme variate, marele său prestigiu. Ea continuă să rămînă, datorită calităţii sale specifice, parametrul esenţial, reperul şi modelul de bază, referinţa supremă. De unde o tendinţă constantă de recuperare şi refacere a oralităţii, o nostalgie permanentă a revenirii la situaţia sa originară, asimilată frecvent condiţiei ideale «paradisiace», a poeziei. Afirmarea acestei constante se face pe două planuri bine distincte :

În domeniul istoric-literar se reafirmă cu tărie şi în permanenţă vechimea şi originea orală a literaturii, anterioritatea pre şi proto-istorică a compunerilor orale faţă de cele scrise, prestigiul nealterat al formelor orale (dialogul de pildă), geneza sa «retorică». Adevăr incontestabil : cu cît ne întoarcem spre începuturile literaturii scrise, cu atît legăturile sale cu oralitatea devin mai evidente.[4] Literatura «începe» cu literatura orală. Truism într-un fel, principiu hermeneutic de importanţă esenţială totuşi.

În sfera ideilor şi teoriei literare descoperirea, afirmarea şi apărarea oralităţii poeziei — cu tot ceea ce această poziţie implică pe plan estetic — reprezintă o invariantă şi mai însemnată. Oralitatea devine însăşi esenţa poeziei : genuină, spontană, autentică, pură, actuală (în sensul necontaminării de cultura scrisă), prin identificare şi recuperare constantă. Ceea ce duce la teza, larg răspîndită, a oralităţii ca *fons et origo* a poeziei[5], pe de o parte, la concurenţa oralităţii ca program, în toate scrierile literare cu finalitate poetică, pe de alta. Limbaj natural, limbaj oral şi poetic devin sinonime. Oralitatea dobîndeşte astfel un sens eminamente pozitiv. Ea nu se mai confruntă şi nici nu se mai defineşte doar ca absenţa şi «privaţiunea» scrierii.

Consecinţele acestei duble relaţii contradictorii, cu caracter de invarianţă, sînt pe plan hermaneutic decisive: recunoaşterea existenţei a două structuri antagoniste duce la prima disociere radicală a literaturii : *orală/scrisă*. O dublă estetică şi hermeneutică devine astfel nu numai posibilă dar şi strict necesară. În acelaşi timp, prin aceeaşi disociere fundamentală, se pun şi bazele autonomiei şi specificităţii literare, premiză esenţială pentru orice teorie a «literarităţii», în genere a produsului validat (estetic) al literei scrise. Quintilian cînd atrăgea atenţia că o pronunţie greşită *«nu va fi neapărat şi greşit scrisă»* (I, 5, 6), avea încă din antichitate conştiinţa limpede nu numai a două nivele specifice de limbă dar şi de gîndire şi expresie literară. Urmările acestei situaţii sînt considerabile şi cer o analiză în adîncime.

Un prim grup de observaţii scoate în evidenţă notele specifice ale scrisului prin delimitare sistematică şi contrastivă faţă de oralitate. Orice fenomenologie şi morfologie a produselor «literare», *id est* a literaturii, pleacă de la acest prealabil examen descriptiv, comparativ şi diferenţial. Toate problemele esenţiale ale literaturii sînt puse încă din această fază iniţială şi istoria ideilor literare nu face de fapt decît să adauge o lungă listă cronologică şi bibliografică unui număr de situaţii originare şi date tip.

Soluţia pur lingvistică, adesea recomandată în epoca noastră, nu este foarte pertinentă. Nici măcar distincţia clasică *limbă/vorbire (langue/parole)* nu este de mare utilitate, de n-ar fi decît datorită faptului că acelaşi sistem al limbii poate fi regăsit atît în «vorbirea» scrisă cît şi în cea orală, care dispun de modalităţi specifice de actualizare şi particularizare. În cazul scrierii, sistemul limbii este mai transparent, în curgerea vorbirii el este mai ascuns, oarecum inefabil, dar structura sa rămîne mereu şi peste tot aceeaşi. Mai operatorie şi mai exactă este distincţia dintre sistemul *primar* al oralităţii şi cel *secundar* al scrisului. Oralitate fără scriere este posibilă, scriere fără oralitate, în absenţa sa totală, este imposibilă. Cuvîntul scris ca reprezentare vizuală, textuală, este doar un *«sistem modelizator secundar»*[6], care se suprapune artificios peste primul. Ideea de model ca suprastructură reapare inevitabil. Această condiţie subalternă, «parazitară» sau de «surogat» al vorbirii se dovedeşte nu mai puţin fecundă, creatoare, chiar dacă în planul său specific.

---

[4] Stith Thompson, *Comparative Problems in oral Literature*, în : *Yearbook of Comparative and General Literature*, VII (1958), p. 6, 15 ; Robert Kellog, *Oral Literature*, în : *New Literary History*, V, 1, (1973), p. 55 ; Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 129, 130 etc.

[5] Eric A. Havelock, *Preface to Plato* (Oxford, 1963), pp. 42—43. M. Munro Chadwick — N. Kershaw Chadwick, *op. cit.*, III, p. XII.

[6] Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 8, 75, care reia pe J. Lotman.

În timp ce oralitatea «vorbește», are «voce», este auzită, scrierea «tace», rămîne — acustic — mută. Acesta este handicapul și în același timp avantajul său. Ieșită din regimul oralității scrierea pierde într-adevăr o serie întreagă de calități «vocale», care continuă o mare carieră, revendicate constant de definiția poeziei, inclusiv în multe din accepțiile sale moderne. Sunetul vocii are o capacitate incontestabilă de interiozare și încorporare, de unificare și centralizare a mesajelor, de sugestie, evocare și comunicare, de transmisie și acțiune. Toate teoriile despre «magia» și «puterea» cuvîntului, atît de universal răspîndite, n-au altă origine. Conștiința oralității începe la poetul oral prin aceea a vocii sale [7]. Ea devine cu atît mai precisă, și acută, cu cît sunetul vocal se transformă în cîntec. Oralitatea poetică este eminamente muzicală. Cîntecul primitiv este forma fundamentală, originară a poeziei. Toate cercetările antropologiei despre geneza poeziei nu duc la altă concluzie. Chiar dacă dansul poate fi considerat drept «prima» artă, mai întîi a apărut cîntecul, apoi cuvintele cîntecului [8]. Observațiile antice sînt și ele unanime : întreaga poezie a antichității este cîntată prin acompaniament de «liră», Orfeu de pildă, de unde și «poezia lirică». Această vocație muzicală definește poezia orală în toate fazele sale primitive, antice, medievale, contemporane. Cercetătorii vorbesc în mod curent de «poeți epici cîntăreți», «epopee cîntată», «povestiri cîntate» [9] etc. Întreg folclorul universal actual confirmă aceeași constatare, fie că este vorba de regiunea Himalaia, Ruanda, peninsula Balcanică, de cîntecul popular românesc.

O primă concluzie : scrisul produce o modificare calitativă totală a transmiterii și receptării oralității (vocale și cîntate). Orice «text» oral transcris își schimbă radical regimul. Devine *altceva :* se «estetizează», pare «livresc» etc. [10]. Este consecința trecerii de la efemer la permanență, de la mobilitatea extremă la stabilitate, de la fluiditate la înregistrare, reproducere și repetiție [11]. Saltul calitativ de la oral la scris implică acest prag, inclusiv ontologic, al fixării și conservării. Chiar dacă oralitatea și cîntecul au stabilitatea și mnemotehnia lor foarte tenace (de unde repetarea și memorizarea imemorială), scrierea introduce un alt gen de stabilizare : efemerul prinde contur ferm, fugitivul ia formă rigidă. «Conversațiile» libere ale lui Socrate se transformă în *dialog*, într-un gen literar-filosofic, eveniment memorabil, aproape senzațional, înregistrat de istoriografie ca atare (Diogenes Laertios, II, 123), ca și faptul de a se fi scris primele *dialoguri*. Paternitatea acestui act este controversată, dar cu atît mai semnificativă (III, 48). Locvacitatea orală, ca să ne exprimăm astfel, lungimea expresiei orale fac loc expresiei scurte, concise. Ceea ce izbește la primele texte scrise este caracterul lor lapidar, compact, condensat. Pe de altă parte, scrierea n-are nici rapiditatea vorbirii, debitul său este mai încet. Prin exerciții însă, ea poate dobîndi un ritm foarte viu (Quintilian, X, 3, 10) și deveni uneori mai rapidă chiar decît gîndirea, cum începe să afirme un poet latin, Ausoniu, în concurență subtilă cu stenograful său *(Ad notarium suum. Ephem., 6)*. Ajunsă la acest stadiu al instantaneității, scrierea devine complet autonomizată de vorbire, realizînd în același timp suprema condiție ontologică a lecturii hermeneutice : perfecta coincidență cu istoricitatea pură a actului scrierii.

Din aceeași cauză scrierea prezintă, încă de la apariție, un caracter insolit, în orice caz «tehnic», «artificial». Ea poartă amprenta unui produs manufacturat, a unui *artefact*, în contradicție directă cu orice produs natural. Cuvintele scrise sînt doar *«simboluri ale cuvintelor vorbite»* (Aristotel, *De interpret.*, 1, 16 a). Vocea, cîntecul par din acest motiv reale, în timp ce scrierea și cartea, fictive, convenționale, «mincinoase». Se vorbește de la Saussure încoace de «travestirea» oralității prin literă, adevărat «văl» al sunetului, ceea ce conferă scrierii aspectul său de substitut și simulacru. Fenomenul este definit prin termeni tehnici, consacrați ca «imagine grafică», «semn», «semn iconic» etc. Acest convenționalism esențial conferă scrierii o mare posibilitate de abstractizare, generalizare și manipulare arbitrară.

---

[7] Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 127.

[8] Pentru controlul și sinteza acestor date elementare : C. M. Bowra, *Primitive Song* (London, 1982), pp. 261—263.

[9] Albert B. Lord, *op. cit.*, p. 4, 94, passim ; Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 115 ; Marc Gobo-rieau, *Classification des récits chantés*, în : *Poétique*, 19/1974, pp. 313—332.

[10] Albert B. Lord, *Homer as oral Poet*, în : *Harvad Studies in Classical Philology*, 72 (1968), p. 3 ; Adrian Fochi, *Estetica oralității* (București, 1980), p. 82, 84.

[11] Eric A. Havelock, *op. cit.*, pp. 135—137.

Alte note decurg din aceeași disociere de bază : oralitatea și produsele sale sînt anonime și impersonale, în timp ce scrierile sînt personale sau în tot cazul personalizabile. «Autorul» oral nu poate fi identificat. El este și rămîne «impersonal». Celui «scris», cu sau fără semnătură, i se poate atribui o paternitate fie și foarte aproximativă. Situarea și localizarea sa se dovedesc infinit mai ușoare. Pe de altă parte, prezența și recepția sa sînt «invizibile», în celălalt caz (oral) «vizibile». Publicul oral are o prezență imediată, formează un grup solidar, exercitînd o cenzură colectivă. Cel al «scriitorului» este amorf, dispersat și cu reacțiuni imprevizibile. Poetul oral are o audiență *in praesentia*, autorul de scrieri — care se desprind automat de persoana sa începînd o existență cu totul autonomă — doar *in absentia*. Precum s-a mai spus, *«audiența scriitorului este totdeauna o ficțiune»*, receptorul său «nedefinit» [12] etc.

Cauza acestei diferențe constă în două tipuri radical deosebite de a compune, de tehnică a «creației» și implicit de comunicare. În limba română nu există un termen foarte potrivit pentru ceea ce se traduce în mod curent prin *performance*. Ideea de «joc» sau «spectacol» pare cea mai apropiată. Poetul oral compune, recită și în același timp își «joacă», își «interpretează» poezia. El este în felul său un «actor», care dă un anumit gen de «spectacol» [13]. Relația este însă mai complexă, deoarece între autor și auditor se stabilește un dialog în cadrul căruia partenerii «primesc» și «transmit», compunerea orală fiind de fapt o colaborare, situație inexistentă în cazul compozițiilor scrise. În perioada romantică — și mai tîrziu — s-a vorbit chiar de «operă colectivă». Fenomenul poate fi observat pînă azi în culturile orale [14].

Compoziția poetului oral are caracterul unei improvizații continui. Totul pare creat pentru prima dată. Absolut nimic nu se repetă, nu este copiat sau reprodus. Condiția creației absolute este, în principiu, realizată. Cine compune oral nu se poate «reciti» și corecta, recitarea fiind irevocabilă. S-a subliniat de altfel nu o dată : oralitatea este ireversibilă, în timp ce scrisul este reversibil, independent de sunetele care se scurg în timp. Ceea ce nu înseamnă că poetului oral îi lipsește individualitatea de «autor», că improvizația continuă nu produce și neîncetate modificări și variante, chiar în cazul reluării — situație foarte frecventă — unor teme și subiecte. De unde starea permanent fluidă a «performanței», coeficientul de exactitate al reproducerii mergînd doar pînă la cel mult 60% [15]. Noi combinații, lungiri și prescurtări, comprimări și adaptări sînt mereu posibile. Compoziția orală se definește printr-o existență provizorie și virtuală. Compoziția scrisă are în schimb o existență stabilă și concretă.

Întregul circuit oral se bazează pe mecanismul exclusiv al memoriei, altă notă esențială. Nu există creație orală *ab nihilo*. Ea nu este posibilă fără un enorm rezidual de memorizare tenace a unor scheme, arhetipuri, șabloane. *«Poetul oral învață cîntecul pe cale orală, îl compune oral, îl transmite oral»* [16]. Ceea ce dovedește că învățarea și recitarea sînt de fapt simultane, că memoria orală este, în felul său, la fel de rezistentă ca și cea scrisă, că procedeele mnemotehnice (scheme istorice, formule etc.) sînt consubstanțiale întregii tradiții orale : poetică, filosofică sau sacră. Aezii de după Homer știau că operele lor vor fi memorizate și repetate, la fel ca și învățătura pitagoreică, între multe altele *(verum inscripta sola memoria* în : Jamblichos, *De Pyth., vita*, XXXII, § 226). Este foarte probabil că identitățile textuale și uneori chiar lexicale ale *evangheliilor* sinoptice, scrise la date diferite, se explică prin aceeași memorizare orală colectivă a învățăturilor lui Isus.

Memorizarea fidelă este perfect posibilă deoarece poetul oral folosește un element «prefabricat» esențial: «formula». Toate producțiile orale au un caracter eminamente formular. El este atît de specific oralității încît pentru foarte mulți specialiști, poezia și stilul oral se confundă cu însăși poezia și stilul formular. Exis-

[12] Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 177 ; Tzvetan Todorov, *Littérature et Signification* (Paris, 1967), p. 21.
[13] Ruth Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context* (Cambridge, 1977) ; Eric A. Havelock, *op. cit.*, p. 37, 43—45, 145—164 ; Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 32, 55.
[14] Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa* (Oxford, 1970) ; M. a M. Ngal, *Literary Creation in Oral Civilisation*, în : *New Literary History*, 3/1977, p. 341 ; Harold Scheub, *Body and Image in Oral Narrative Performance*, idem, 3/1977, pp. 345—347.
[15] Ruth Finnegan, *Oral Poetry*, p. 21 ; Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 62—63.
[16] Albert B. Lord, *op. cit.*, p. 5.

tența «formulei» ar constitui cea mai sigură dovadă de compoziție orală [17]. Exemplul tipic, clasic, este oferit de poezia homerică, în legătură cu care a fost dată cea mai des citată definiție : *«o expresie folosită în mod regulat, în aceleași condiții metrice, pentru a exprima o anume idee esențială»* (Milman Parry). Poate fi amintită și alta mai concisă : «Un aranjament verbal invariabil *(collocation)*, definit printr-un metru (specific)» [18]. O «formulă» se compune din epitete, imagini sau propoziții standard, de esența prototipului, structurii, modelului. De altfel ea este frecvent definită și prin englezescul *pattern* [19]. Fără a intra în detalii, toate caracterele sale stimulează memorizarea și repetiția unui conținut dat, f.x : unitate semantică (substantiv, adjectiv) ușor identificabilă, inclusiv prin ritm identic, schemă invariabilă, foarte concentrată, fără referință directă la context, identitate sau similaritate gramaticală fonetică, metrică, ori combinația acestori factori. Formula este un fenomen general, un element intrinsec al limbajului.

Tendința de a-i da un înțeles larg este curentă. Extinderea definiției cuprinde toate elementele mnemotehnice tip ale compoziției orale, orice formă de stereotipie și repetiție de randament maxim : epitete invariabile, clișee-centrale *(core-cliché)*, motive și teme de mare stabilitate și circulație, expresii tradiționale, reluate colectiv precum proverbele. Tipologia lor a fost încercată [20]. Funcțiile sale sînt evidente și aparțin aceluiași scenariu al *performance-i :* comunicare cu autorul, controlul atenției sale, introducere în temă [21]. Dar din perspectiva generală a hermeneuticii și istoriei ideii de literatură cel mai important rol al «formulei» este de a prefigura încă de la stadiul oralității un fenomen tipic scrierii literare : compunerea cu «texte» : date, repetate, preluate, prelucrate. Constituirea și manipularea «formulei» echivalează în felul acesta cu existența primei «intertextualități», cu situația intertextuală originară. Literatura făcută cu literatură își face astfel apariția, devine posibilă.

Ca orice «descoperire» de mare succes existența și funcțiile «formulei» au fost exagerate. Homer ar fi folosit-o în proporție de 90 %, de unde asimilarea abuzivă a noțiunilor de poezie homerică, orală, tradițională, formulară. «Formula» ar aparține în exclusivitate doar poeziei orale etc. Două concluzii sînt nu mai puțin sigure : fenomenul «formulei» nu este tipic doar poeziei europene ci universale în totalitatea sa. Prezența «formulei» a fost identificată în poezia chineză și japoneză tradițională, în folclorul african etc. În același timp, «formula» constitue un fenomen de mare permanență istorică. Studiile despre caracterul oral-formular al poeziei epice anglo-saxone și în general medievale sînt avansate și concludente. Folclorul european — finlandez, grec, sud-slav sau românesc [22] — folosește pînă azi «formule» scoase în evidență cu lux de citate și amănunte.

Oralitatea ca memorizare este o realitate capitală deoarece, pe de o parte, ea pune și rezolvă problema constituirii și diferențierii tradiției orale de cea scrisă, pe de alta, deschide drumul transformărilor și inovațiilor orale. Tradiția orală, pentru a reduce totul la esențial, este un fenomen de memorizare colectivă, prima formă de înregistrare și tezaurizare istorică a umanității. Ea nu reține cronologia, nici detaliile, nici numele eroilor, ci doar arhetipul și simbolismul lor. Continuitatea, rezistența și capacitatea sa de uniformizare, excepționale, asimilează această tenacitate și fidelitate ideii însăși de autenticitate și adevăr. Tradiția orală autentică reproduce doar adevăruri *prima facie*, incontestabile, absolute. Imemorialul și ontologicul tind să se confunde. Actul creației echivalează în acest regim cu memorizarea, reamintirea, «anamneza». Dar ea nu este pasivă ci presupune, prin însăși această geneză reminiscentă, un proces de foarte lungă acumulare și elaborare. În

[17] H. Munro Chadwick, *The Heroic Age* (Cambridge, 1912), p. 320 ; Milman Parry, *Homeric Language as the Language of Oral Poetry* în : *Harvard Studies in Classical Philology*, XLIII (1932), p. 7, 9 ; G. S. Kirk, *Formular Language and Oral Quality*, în : *Yale Classical Studies*, 20 (1966), p. 155 ; Walter J. Ong, *African Talking Drums and oral Noetics*, în : *New Literary History*, 3/1977, p. 417 etc.

[18] Milman Parry, *L'Epithète traditionnelle dans Homère* (Paris, 1928), p. 16 ; cf. André Crépin, *Récentes études sur le style formulaire de la poésie vielle-anglaise*, în : *Etudes anglaises*, 23, 3/1970, p. 276.

[19] Joseph A. Russo, *The Structural Formula in Homeric Verse*, în : *Homeric Studies*, ed. G. S. Kirk and Adam Parry (New Haven and London, 1966), pp. 226—227 etc. (bibliografia „formulei" este foarte bogată).

[20] Herman Bausinger, *Formen der «Volkspoesie»* (Berlin, 1968), p. 65.

[21] Mihai Pop, *Die Funktion der Anfangs-und Schlussformeln in rumänische Märchen*, în : *Volksüberlieferung, Festschrift für Kurt Ranke* (Göttingen, 1968), pp. 321—326.

[22] Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 155 sq., 237.

acest sens, ea nu este mai puțin «literară» (citește «lucrată», «artistică») decît cea scrisă [23]. Doar tehnica sa diferă.

Tradiția scrisă, mult mai tardivă are cu totul alte origini, funcții și forme. Ea fixează și conservă tradiția orală, îi suplinește slăbiciunile și insuficiențele. Fără această înregistrare — fie și auxiliară, mecanică, de *aide-mémoire* — tradiția orală de altfel ar dispare. Ea n-ar exista, n-ar putea fi studiată. Chiar dacă manuscrisele și cărțile nu sînt esența poeziei orale, ele constituie condiția *sine qua non* a supraviețuirii sale în cultura și «civilizația scrisului». Tradiția istorică propriu-zisă nu este nici ea posibilă pe cale orală. Ea cere în mod fundamental să fie încredințată literei, documentului. În același timp, prin rolul său tot mai generalizat de substituție, tradiția scrisă tinde să desființeze pe cea orală, s-o facă inutilă, perimată. Cultura scrisă implică în orice caz inhibarea și refularea drastică a celei orale, cu recrudescențe și «reîntoarceri» foarte derivate și mediate. Memoria artificială se substituie tradiției memoriei orale, fenomen observat încă din antichitate (Platon, *Phaidros*, 274 c — 275 b), ca și al coexistenței celor două tipuri de comunicare. El se constată și la un filozof ca Aristotel dedicat în mod esențial scrierii (Diogenes Laertios, V, 34). În timp ce tradiția orală are o existență repetabilă, necesar succesivă, refăcută la fiecare «ședință», cea scrisă este simultană : toate scrierile din toate secolele pot deveni imediat accesibile, seriate doar prin ordinea lecturii. Din acest punct de vedere oralitatea este diacronică, scrierea sincronică.

Problemă atinsă și anterior în legătură cu structura compoziției orale : care este raportul exact dintre rigiditatea tradiției și spontaneitatea oralității ? Respectiv dintre tradiția și inovația orală ? Dacă scrierea blochează spontaneitatea la nivelul redactării, care devine în mod necesar lentă și reflexivă, mecanismele tradiției orale frînează spontaneitatea și automatismul compoziției la nivelul recitării. Se admite în mod curent că poetul oral compune folosind scheme, scenarii, «formule» date, «modele» de diferite tipuri, procedînd conform unui ritual ancestral. Poetul sau cîntărețul oral nu poate invoca o altă justificare și autoritate decît a tradiției («ça se chante comme ça»), jongleurul medieval la fel («selon la règle») etc. Și cu toate acestea, poetul oral tradițional doar pare — dar el este efectiv ! — un adevărat prototip al spontaneității creatoare. Faptul se explică prin «psihologia profunzimilor» : straturile cele mai adînci ale conștiinței transformă totalitatea reziduurilor arhetipale în acte reflexe spontane. Poetul oral moștenește și «regăsește» structuri antropologice imaginare. El operează cu tendințe dinamice formative. De unde două consecințe deosebit de importante.

Ceea ce este, sau pare, o improvizație spontană și o elaborare personală nu constitue de fapt decît reorganizarea unor materiale și tehnici preexistente. Reasamblarea și reordonarea lor nu are însă un caracter mecanic ci organic, nu unul de repetiție automată ci de reinterpretare individuală. Relația este de ordin structural/variabil, general/flexibil : «*Totul este tradițional la nivel generativ, totul este unic la nivelul* performance-i» [24]. *Mutuum et variabile*, variație în interiorul aceleeași scheme sau trame, aceasta este situația de bază. Numărul enorm de variante ale poeziei populare de pretutindeni, echivalente fiecare cu o nouă creație, nu are o altă explicație. Ele sînt un loc geometric ale permanenței și variabilității, repetiției și unicității. Se crează mereu altfel, fie numai și printr-un mic detaliu, aceeași operă, se tinde pe căi practic diferite spre același text. Model unic, reproducere invariantă, multiplă. Memorizarea *verbatim* este imposibilă. Fenomenul, care are dialectica sa, dezleagă și cealaltă alternativă fundamentală : constrîngere și libertate, fidelitate a tradiției și imaginație creatoare, imitație și geniu sau talent. Orice recitare este (sau pare) liberă, deși folosește în mod esențial doar materiale tradiționale. Improvizarea autorului-recitator (distincție pur teoretică în acest caz, fiecare recitator fiind un «autor» mai mult sau mai puțin creator decît altul) este o re-creare continuă pe teme date și memorizate. Intervine relaxarea temporară și parțială a unui sistem «formular» prin introducerea în interiorul său a unor elemente particulare. Invenție spontană ? Alegere deliberată ? Ambele situații sînt oricînd posibile. Dar nici una nu alterează condiția conservatoare de bază a oralității tradiționale.

[23] Albert B. Lord, *op. cit.*, p. 141.
[24] Michael N. Nagler, *Towards a generative View of the Oral Formula*, în : *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 98 (1967), p. 310.

Concluzia definește, de pe acum, una din coordonatele elementare, dar nu mai puțin de bază, ale interpretării literaturii : problema relației dintre înnoire și tradiție, dintre «antici» și «moderni», a paradigmei «continuitate» și «ruptură» se pune, și cu cea mai mare acuitate, încă de la acest stadiu al creației orale. Ea implică o reînnoire continuă într-un cadru de repetiție, inerție și rezistență conservatoare. Noi «formule» sînt oricînd posibile, prin reorganizare în interiorul vechilor scheme. Adaptarea continuă la un nou auditoriu reprezintă de asemenea o necesitate permanentă. Arhaicul, firește, domină. Întreaga apăsare a tradiției descurajează temele, ideile și expresiile prea noi. Stilul dominant este și rămîne cel familiar «autorului» și «publicului» său. Ceea ce nu înseamnă că improvizația nu introduce, în termenii definiți anterior, un coeficient de originalitate, fiecare *performance* fiind — în sensul său — o «creație» individuală, personală. Folcloriști și antropologi, de diferite orientări și metode, scot în evidență această realitate a improvizației personalizate, chiar dacă bine controlată, a variantelor orale și melodice. Ele sînt rezultatul unei inițiative proprii, inclusiv al favorizării de către unele genuri (liric îndeosebi, dar și satiric), pe scurt al invenției individuale. În general, al adaptării tradiției la situația unică, irepetabilă, a recitării și a întregului ritual al recepției orale. Este evidența însăși că fiecare poet oral are personalitatea sa și acest fapt îl știe și el și auditorul său.

Există de fapt o dublă originalitate a oralității și a scrierii, care nu se confundă. Unii contestă posibilitatea originalității orale [25], dar totul depinde de sensul dat acestei noțiuni. Dacă prin «origine» se înțelege originar, natural, autentic, atunci oralul este original prin definiție, așa cum credeau romanticii. Prin el revenim mereu la origine, la lat. *os-oris*, la cavitatea bucală și la emisiunea vocală, locul originar care instaurează oralitatea. Originalitatea sa este impersonală, anonimă, difuză, globală, colectivă, încorporată în tradiție și stereotipie formală. Originalitatea scrierii este, dimpotrivă, personalizată, concentrată, individualizată, cu tendințe antitradiționale pe toate planurile. Scrisul imobilizează, într-adevăr, exprimarea orală, ceea ce face ca orice transliterație a oralității să constitue și germenul decadenței sale, suprimîndu-i însăși condiția de bază a originalității, dar el introduce, nu mai puțin, un alt regim «original» de creație. Poetul oral memorizează și reproduce, în mod esențial modele, în timp ce autorul de scrieri poate să-și îngăduie, prin imaginație și reflexie proprie, posibilitate de alegere și ritm personal de desfășurare a temei, o libertate mult mai mare. În acest sens, scrisul este mult mai liber, mai selectiv și mai desprins de tradiția rigidă. Posibilitățile sale de reorganizare a materialelor preexistente, stocate într-o formă sau alta, sînt net superioare improvizației spontane. Aceasta nu are — într-o situație dată — decît o singură alternativă, în timp ce scrisul, în măsura în care nu are funcție doar de copiere și reproducere, are mai multe. Dar evenimentul esențial al originalității scrise constă în apariția semnăturii, care conferă textului scris o identitate și o proprietate. În timp ce autorul și personalitatea creației orale «se șterg» prin memorizare și transmisie colectivă, cea a textului scris rămîne. Faptul de a semna o inscripție egipteană sau greacă, despre care există destule atestări documentare, deschide drum unui întreg univers moral inedit. Scrierea trezește la viață și pune în mișcare sentimentul eului, cu o notă foarte specifică de individuație egocentrică, de amor propriu : dorința de posteritate, eternizare a numelui, dobîndire a gloriei. «*Condeiul m-a făcut vestit*» declară deja un scrib egiptean [26]. Această nouă psihologie, neimaginabilă în condițiile oralității, s-ar părea că prezidează la însăși originea, dacă nu a scrierii propriu zise, în orice caz a poeziei scrise.

Vom regăsi toate aceste note, în formulările din ce în ce mai complicate și în contexte tot mai specializate, de-a lungul întregii analize și desfășurări sistematice și istorice a ideii de literatură.

Adrian MARINO

P.S. Un număr monografic din *Cahiers roumains d'études littéraires* (1/1977) este consacrat în întregime acestei teme : *Littérature orale — Littérature écrite*. Este pentru prima dată cînd o revistă românească specializată atacă în mod organizat această problemă.

[25] Albert B. Lord, *op. cit.*, p. 101.
[26] Hellmut Brunner, *Altägyptische Erziehung (Wiesbaden, 1957)*, p. 146.

O UTOPIE A GÎNDIRII CRITICE MODERNE ?

(Formă—ideologie—istorie)

În vremea noastră, cînd *Critica* rîvneşte şi chiar dobîndeşte demnităţi comparabile cu cele ale *Literaturii*, programele sale explicative cele mai sofisticate şi mai intransigente par — în mod paradoxal — să-şi găsească impulsul într-un vădit *complex de culpabilitate*. Un complex asumat şi convertit în fantezie şi în tehnică hermeneutică ; ba chiar şi în etică de breaslă.

Într-un anume fel, *«recursul la metodă»* este întotdeauna un gest de necesară violenţă faţă de obiect, oricare ar fi el. Importată din afară, evacuînd din teatrul său de operaţii orice reziduri incompatibile cu propriile-i postulate, ameninţată continuu de strategii concurente, care obligă la o beligerenţă principială, *Metoda* este în «ştiinţele spiritului» *reductivă, exclusivistă* şi, fatalmente, *arbitrară*. Un motiv suficient de serios pentru ca orice încercare de explicare, aplicată produselor spiritului să fie exilată de teoriile severe ale *ştiinţei* în dependinţele rezervate *disciplinelor slabe*. Respectabilitatea acestora (atîta cîtă există) e întemeiată pe o *«obiectivitate de tip special»* care, subliniez, *«include în sine, ca parte componentă a sa subiectivitatea»*. După cum se vede, un fel ocolit de a se disculpa metoda, incriminînd, în schimb, pe interpret. Iată doar cîteva motive de culpabilitate care, în teritoriul artelor plastice, de pildă, nu par a fi inhibat disocierile analitice tranşante, nici marile sinteze explicative, tipologice şi fenomenologice, sincrone sau istorice, ale lui Panofsky sau Cassirer, Wölfflin sau Baltrušaitis, Francastel sau Focillon.

În cazul aparte al interpretului literaturii, *culpa* e, într-o măsură decisivă, agravată de *obiect*. Faţă de oricare alta dintre arte, literatura — un *«parazit al limbajului nostru cel de toate zilele»* — pare mai curînd o perpetuă seismicitate funcţională, o iluzie de perspectivă culturală decît o realitate substanţială, un dat de necontestat. La începutul veacului nostru formaliştii ruşi, dar şi poetul teoretician Paul Ambroise Valéry, membrii cercului praghez, dar şi capul itinerant de şcoală care a fost Jakobson, se întîlnesc în remarca esenţială că *a-fi-literar* e un simplu fapt diferenţial, un statut dobîndit de mesajele limbii comune şi păstrat în poesie în condiţii istorice strict circumscrise. Labilitatea istorică a domeniului (care n-a îngăduit să se stabilească, pînă acum, nici măcar o singură trăsătură în mod constant şi exclusiv comună tuturor obiectelor pe care le declarăm cu nonşalanţă «literare») îl conduce pe neînduplecatul Wittgenstein la convingereo că orice metodă şi formă de generalizare cu referire la literatură sînt — conform cu nonşaţelor logicii — *«condamnabile şi aberante»*. Literatul este consolat cu indulgenţă de cunoscutul adagiu *look and see* (uită-te şi vezi) : parola tuturor impresionismelor. Între paranteze fie spus, un interesant paradox al cunoaşterii face ca tocmai discipolii lui Wittgenstein — filosofii şcolii analitice engleze — să fie astăzi sursa unuia din cele mai în vogă teribilisme metodologice din cîte au pus în ultima vreme stăpînire pe literatură : e vorba de *pragmatică*.

Responsabilă de caleidoscopul derutant al perspectivelor, mişcarea istorică se cere a fi deci temporar suspendată. Fertila ipoteză evoluţionistă, cuprinsă mai ales în programul tandemului Tînianov-Jakobson, e împinsă în penumbră de imperativele momentului. Literatura e *«redusă metodologic»* — cum zice Genette — la tot ce pare a fi mai palpabil şi mai direct observabil în fiinţa sa : limbajul. Dincolo de orice exagerări de conjunctură sau particularităţi de şcoală, formalismele (sau teribilismele ?) structuraliste, care au marcat cîteva decenii interpretarea literaturii, au avut în comun efortul de a repune în discuţie întreaga problematică a literarului *dintr-o perspectivă imanentă ;* de a oferi o bază empirică şi un statut poetic conceptelor tradiţionale ale exegezei literare. Peste prăpastia de netrecut dintre ştiinţele naturii şi cele ale spiritului ele vor fi sperat — nu fără anume temei — *într-un tertium datur*. Pentru formalismul francez sau cel italian de severă şi puristă orientare semiotică, pentru imanentismul interpretativ german sau pentru *New Criticismul* de dincolo de ocean — acestea două marcate mai curînd de reminiscenţele organicismului romantic sau de eforturile fenomenologiei de a grefa o *teorie* a subiectului pe cea a semnificaţiei — specificului literaturii, calitatea sa de entelehie îşi au suportul, în ultimă instanţă, în *textul conceput ca produs al limbajului*. Formal, structural, empiric observabil, sincronicul discreditează diacronia — incriminată ca izvor de heterogenie şi dezordine. Războiul dintre formă şi istorie — care aruncă în marasm în primul rînd istoria literaturii — dă una dintre ecuaţiile-cheie ale interpretării literaturii din prima jumătate a veacului nostru.

În ultimele două decenii, asistăm însă la previzibilul «amurg al idolilor» imanentismului de început de veac. Cu prilejul unui colocviu-bilanț dedicat contribuției sale, unul din acești «idoli» — e vorba de Barthes — întrevedea, nu fără o anume melancolie, o cale de acces de la formalism către istorie. După consumarea unei experiențe exegetice de un proteism pe care nu mă sfiesc a-l numi *histrionic*, lui Barthes, însăși istoricitatea comentariului exegetic i se impune ca argument al participării limbajului (și prin aceasta, a literaturii) la marile mișcări ale istoriei. Într-adevăr ideea de istoricitate în relația interpretului cu literatura are o interesantă și semnificativă poveste istorică. În veacul al XIX-lea, pozitivismul fusese sursa *utopiei arheologice absolute* în domeniul exegezei literaturii. Față de textul-vestigiu, depozit și zăcământ de semnificație, care «datează» istoric, modestul interpret e încremenit într-o acronie aproape obiectuală, devenind o simplă unealtă. El excavează asiduu fără însă a introduce, a strecura în *text* nimic de la sine din orizontul său istoric și cultural. Exegeza se resemnează, (aproape cu orgoliu, aș zice) să fie doar o funcție stabilă și perfect anonimă în schema instituțională a textului.

Odată cu începutul veacului nostru fronda imanentistă impune, din motivele mai sus numite, blocarea acelor ceasornicului la ambii poli ai relației. Sustras timpului, *textul* este confruntat cu un interpret care îl venerează în idealitatea sa monumentală — dată de structura etanșă, monadică a limbajului său și, după împrejurări — și de transparența sa față de *«intenția genetică»* primordială. În raport cu *Paradigmele* intemporale ale textelor, comentariile devin o necesară fenomenalitate. Privită în perspectivă, succesiunea interpretărilor pozitiviste ale *textului* e într-un fel, o harnică acumulare : *istoria adiționării de date într-o arhivă*. Pentru imanentiști, în schimb gestul critic e mai ales o *consonanță* perpetuu regăsită : o iterație, care ne duce cu gîndul la parabola (mitică) a eternei reîntoarceri.

În fine, teoriile moderne ale recepției — beneficiind deja de o opoziție oficială, semn că sînt la rîndul lor pe cale să se clasicizeze — operează o binevenită relativizare istorică în ambele instanțe ale dialogului *text/cititor*. Teoreticienii receptării pretind în plus a introduce diacronia în structură — pe care o recuperează ca pe un bun dobîndit, de la predecesorii lor. Teoretic calea este cea deschisă apoi prematur abandonată, de praghezi : ontologizarea conștiinței receptoare, transformarea sa într-un dat observabil și chiar măsurabil. Pentru Jauss și emulii săi de la Konstanz, literatura devine proces istoric doar prin experiența receptorului. De aici și punctele nevralgice — foarte numeroase — ale *teoriei*, care nu fac obiectul meu de interes *hic et nuc*. Cititorul este practic «pro'ectat» în *text*, absorbit de el, disociat de criticul profesionist, căruia el și *trăirile* sale *«efectele produse de text»* îi devin obiect de studiu, de explicare.

Ca să formalizeze, pe cititor, dînd consistență materială lecturilor sale, *teoria* recepției se îndreaptă vrînd-nevrînd — și asta ne interesează aici — către recurențele verbalizate, către pre-fabricatele imaginarului colectiv, către marile sisteme generice ale expresiei ilterare *(tipuri de discurs, teme, toposuri, clișee, genuri, moduri* etc.). Către *arhitext*, cum spusese Genette, înțelegînd — împreună cu *neoretorica, cu pragmatica* modernă sau cu *post-structuralismul* echilibrat și concesiv, — că acesta are doi versanți : că este adică în mod egal o normă de creație și o grilă în receptare. Ba mai mult, printr-o frească convergență a ideilor, proprii unei trepte anume a cunoașterii, că aici *mișcarea cultural istorică se toarnă în tiparele formei.*

Interesul pentru relația dintre *formă* și *istorie* tinde să devină *unul dintre tropismele epistemei căreia îi aparținem.*

Numita schimbare de direcție în dialectica metodelor își are, desigur, cîștigurile ca și riscurile sale. Despre fiecare dintre ele, cîteva vorbe, în încheiere, în rîndurile de mai jos.

În cazul literaturii, geneza și devenirea formelor — înțeleseseră deja membrii *Opojazului* — poate fi concepută doar ca o mișcare de funcții. Un alt fel de a spune că literatura este, în compartimentele sale cele mai etanșe, adînc debitoare modului în care o cultură — în mișcarea sa istorică — *își concepe, își separă și își ierarhizează mijloacele de cunoaștere, de reprezentare și de expresie.* Privită de departe, o cultură poate lăsa unui neavizat impresia unei armonii cosmice : constant propulsată de ritmurile creșterii organice. În realitate, dacă ceva ne îngăduie să o asimilăm cosmicității, atunci e vorba negreșit de o compozită *«dinamică ga'actică»* — suma unor deplasări de corpuri eterogene pe orbite distincte, cu viteze specifice ca și cu inerții diferite.

Un adevăr prea simplu, aproape un truism. El pune însă în dificultate pe cei (tot mai mulţi în ultima vreme) doritori să-l aplice, părăsind terenul confortabil al speculaţiei sterile. Dintre multiplele ispite care pîndesc pe pionierul pornit să exploreze acest teritoriu — în care poetica istorică, sociologia literară, retorica, pragmatica n-au îngrădit încă perimetre tranşante — mă mulţumesc să semnalez numai două.

Pe prima aş numi-o *eroarea substanţialistă*. Mai limpede, încrederea în *unitatea formei*, conform străvechiului adagiu *unum nomen unum nominatum*. O formă anume de expresie — un gen, un stil, un tip de discurs — e lesne asimilabil unui fel de *obiect*, căruia i se «descoperă» originea istorică şi i se trasează apoi «destinul», devenirea. Asemenea încercări moderne de proiecţie istorică, pur deductivă, a unei tipologii formale ideale nu lipsesc cu precădere în spaţiul cultural german. În ciuda tuturor nuanţărilor sale, nici Jauss de pildă nu e complet absolvit de culpa istoricităţii metafizice. Aşa-numitul *discurs personal*, spre exemplu, ne poate îndemna să luăm drept dat stabil sau drept o unitate formală *persoana I gramaticală* — simplu şi străvechi paravan al unor modificări de esenţă. Abia către sfîrşitul veacului al XVII-lea şi mai apoi în secolul moralist a luminilor *eul* se suprapune, în parte, semnului cultural pe care astăzi îl numim *persoană*. Continuitatea istorică formală a *eului* e numai o iluzie retrospectivă. Funcţia sa autosemnificantă — pe care un interpret neavizat o poate proiecta asupra *eului* cronicăresc al primelor noastre texte istorice, sau asupra celui generic al vechilor texte juridice şi religioase — reflectă în fapt demnitatea acordată conştiinţei, odată cu epistema post-clasică (sau, după vorba lui Hazard, odată cu criza conştiinţei europene). În fine, chiar în perioadele următoare *eul* picaresc, *eul* iluminist, cel romantic, cel al marilor campanii puse între războaie în slujba autenticităţii, *eul* radio-romanului şi al şcolii vocii, *eul* non-echivalent succesiv cu sine însuşi al epocii postbelice aparţin funcţional unor complexe de cultură, semnalează formal salturi calitative adînci, care le fac practic non-coincidente.

Salvarea pare a ne veni din partea opusă : încrederea în *transparenţa formei*, în rolul său de vizor pentru lectura istorică a unei alterităţi sociale transcendente, *explicative, şi mai ales direct descifrabile*. Ca să rămînem la exemplul de mai sus, dincolo de expresia directă a insului, eventual a celui care narează în roman, putem uşor să ne încredem a ghici o perspectivă asupra lumii, o ideologie, o axiologie şi o morală de clasă. Lukacs însuşi a căzut pradă *rătăcirii sociologizante*, căci acesta pare antidotul substanţialismului extrem. Încercînd a raporta direct pe *Werther* (unul dintre modelele genului personal în roman) la ideologia cutărei pături, burgheze, el ignora statutul unei pure convenţii a scrisului, şi prin aceasta cel puţin releul semnificativ care a fost *discursul epistolar* al vremii.

Între devenirea formei şi matricea contextului social se mai interpune şi mişcarea ideilor, în sens foarte larg : progresele, statutul şi ierarhiile diverselor ştiinţe ; felul specific în care se mişcă graniţele între *adevăr/fals*, pe de o parte, *plauzibil/opinabil* pe de alta ; în fine, criteriile după care raportăm *realul* la *imaginar*. Eul narator din *Insomnia lui Raymudo Herrera* al lui Scorza, sau cel al jurnalelor lui Bioy Casares este înainte de toate raportabil la un chip cu totul *ne-european* de a se înţelege simbioza lui *inesse* cu *dicitur*. Din motive ce se cer cu fineţe explicate scriitori ai unor etnii diferite (Perù, Columbia, Argentina sau Cuba) : *Scorza, Márquez, Bioy Casares, Alejo Carpentier* se întîlnesc în preferinţa pentru o retorică dincolo de care se poate ghici un suveran dezinteres faţă de graniţele «statornicite» (!) între *imaginar* şi *istoric, mit* şi *realitate*. În sfîrşit, printre aceleaşi «medieri», sau «filtre» culturale, (pe care nu mă sfiesc a le numi ideologice) locul scrisului între celelalte mijloace de expresie (de pildă *oralitatea* sau *mass media)* nu este un fapt de neglijat. O probează elocvent evoluţia aceluiaşi *discurs personal*, la noi şi aiurea între războaie, ca şi *ficţiunea documentului* în romanul nostru de azi. După cum emergenţa şi statutul actual al *discursului personal* în ficţiunea românească e debitor mai mult decît se crede partajului de teritoriu şi de funcţii culturale între poezie şi proză, (moduri distincte şi complementare de expresie). Cedarea şi transferul de prerogative — în special de către poezie care a deţinut o bună vreme partea leului — afectează, sub raportul formei, ambele părţi.

Firesţe, actul critic se poate situa într-o principială şi senină indiferenţă faţă de seismele metodologice. Poate adopta sau, dimpotrivă, ignora orice vogă. Deci şi pe cea a istoriei formei printre atîtea altele. Cu toate acestea stărui să

cred în implicarea inerentă dintre trecut și prezent chiar în cel mai «inocent dintre gesturile critice : lectura». O *prestiință* (ca să folosesc un termen în vogă) a devenirii formelor e unul din criteriile care dau validitate, sau mai bine zis una dintre *normele de verosimil ale actului critic.*

Limbajul-interpretare ca și *limbajul-literatură* rămîn, oricîte *travesti*-uri și-ar oferi — simple încarnări ale ideii de «omenesc», ajunse la stadiul conștiinței de sine. Și omul este captiv al istoricității sale.

Monica SPIRIDON

PENTRU O FENOMENOLOGIE A RESCRIERII

Nu toți autorii rescriu la fel : oricît de simplu ar părea acest adevăr, merită să-l analizăm pentru a putea trage cîteva consecințe ce decurg din el. Dacă operațiile în sine pot constitui un alfabet simplu (tăieri, decupări, anulări, modificări ale sintaxei fragmentelor, comprimări, substituiri, integrări de cuvinte sau fraze întregi etc.) semnificația lor nu poate fi decisă la nivelul limitat al cuvîntului sau fragmentului la care se aplică : ele trebuie să fie văzute într-un tot. Această observație esențială a fost făcută de un ilustru filolog italian, Gianfranco Contini, ce poate fi considerat întemeietorul a ceea ce s-a numit în critica filologică și stilistică *școala varianistică.* (I. Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi* (1938—1968), Torino, Einaudi, 1970). Contini a arătat astfel că ansamblul cercetărilor unui autor determină o direcție și nu o limită, invitîndu-ne, cum singur spune, pe urmele școlii poetice *«ieșite din Malarmé și care are în Valéry pe teoreticianul ei»*, la o considerare dinamică a textului literar prin integrarea în imaginea pe care ne-o facem despre operă a evantaiului larg al modificărilor textuale. El demonstrează în esență că *«deplasările de la variantă la textul definitiv sînt deplasări într-un sistem și că din această cauză înglobează o mulțime de legături cu celelalte elemente ale sistemului și cu întreaga cultură lingvistică a celui ce corectează»*. Prelungind pînă în teritoriile structuraliste și semiotice (ale unei «semiotici filologice») aceste direcții de studiu, Cesare Segre (*«semiotica filologica»*, Testo e modelli culturali, Torino, Einaudi, 1979) ; dă întregii problematici o mai accentuată turnură formalizantă, tinzînd spre constituirea unei stilistici a transcrierii, cu referire îndeosebi la textele medievale și la «diasistemul» reprezentat de ansamblul modificărilor introduse de copiști sau, în general de intermediarii textului. Din punctul nostru de vedere, care presupune implicit o referire prioritară la scriitorii epocii moderne, această perspectivă este prea largă : atenția ni se va limita la chestiunea corectărilor și modificărilor de autor, sau mai precis a rescrierilor. Dacă interesul filologic și stilistic al problemei este indirect evident din ceea ce am amintit, succint, pînă aici, în legătură cu concepțiile lui Gianfranco Contini și Cesare Segre, să mai precizăm că și în spațiul cultural francez există propuneri de studiu în această direcție. Ele sînt în bună măsură inspirate de pozițiile criticii italiene. Așa de pildă, cînd Jean Peytard scrie că, în viziunea sa *«corectarea nu se elaborează asupra unui detaliu sau a unei succesiuni de detalii în cursul unei redactări, așa cum se plivește un șpalt tipografic de greșeli, ci într-un proiect de ansamblu, o practică de deconstrucție-construcție care fasonează un text diferit»*((Jean Peytard, în *La Nouvelle Critique*, nr. 37, p. 44, apud Jean Bellemin Noël, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972 p. 12), el formulează mai mult sau mai puțin asemănător, în ciuda terminologiei neconcordante, tema continiană de bază a acestui tip de studii. De la Valéry pleacă în cartea sa *Le texte et l'avant-texte*, analiză a variantelor poemului *La Charrette* de Milosz, și Jean Bellemin-Noël, care îndeamnă chiar spre constituirea nu desigur a unei *«poetici a bruioanelor»* dar a unei *«poetici pînă la bruioane»* (diferența e semnificativă). Dacă termenul de *«avant-texte»*, prin care Bellemin Noël înțelege ansamblul ciornelor, al manuscriselor cuprinzînd încercări și variante, *«văzut sub unghiul a ceea ce precedă material o lucrare atunci cînd aceasta este tratată ca un text și care poate face sistem cu el»*

este discutabil în mare măsură, pentru că vizează, la urma urmelor, nu altceva decît tot un ansamblu de texte, este în schimb foarte profitabilă ipoteza sa de lucru care privește posibilitatea de a arăta *«în ce măsură poemul se scrie în ciuda, sau chiar împotriva celui care crede că-și administrează toate gesturile sale de scriitor de a căuta ce forțe nestăpînite, de nestăpînit poate, s-au mobilizat fără ca el să știe pentru a duce la o structurare; de a reconstitui operațiile grație cărora ceva s-a transformat pentru a forma și în timp ce forma această vatră de transformări de sens care este numită text»*. Se vede cum problema textualizării tinde să confineze aici cu una a psihologiei creației, dar se pot vedea și eforturile autorului de a nu ajunge la așa ceva.

În fine, tot în direcția poeticii, ultima Thule a cercetărilor literare, ne sînt necesare precizările lui Gérard Genette din *Palimpsestes:* definind (de fapt încă din *Introduction à l'architexte)* ca obiect de studiu al poeticii *«transtextualitatea sau transcendența textuală a textului»*, adică *«tot ceea ce îl pune în relație, manifestă sau secretă, cu alte texte» (Palimpsestes, La littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982, p. 7) el definește cinci tipuri de relații transtextuale. Cel dintîi este dat de intertextualitate, concepută, mai restrictiv decît la Julia Kristeva (pentru care ea acoperă o bună parte din ceea ce G. Genette numește transtextualitate; cf., de ex. Julia Kristeva, *La sémiologie, science critique ou critique de la science,* în *La Nouvelle Critique,* nr. 16, 1968, trad. rom, în antol. *Pentru o teorie a textului,* Intr., antol. și trad. de Adriana Bebeti și Delia, Șepețeanu-Vasilescu, Buc., Univers, 1980, pp. 300—315), drept co-prezență eidetică a două sau mai multe texte (prezență a unui text în altul, adesea ca aluzie sau citat); al doilea nivel, paratextualitatea (paratextul fiind un termen general pentru titluri, subtitluri, prefețe, postfețe, elemente ale *«dimensiunii pragmatice»* a operei, întrucît indică *«contractul»* ei cu cititorul); al treilea e reprezentat de metatextualitate, relația critică, deci comentarea unui text în altul; al patrulea, hipertextualitatea, adică legătura dintre un text B, numit hipertext cu un text A numit hipotext, deci relația dintre două texte decurgînd unul din altul, precum parodiile, travestirile, șarjele, pastișele etc.,; în fine, ultimul, arhitextualitatea, relația mută de apartenență la un gen literar (G. Genette, *op. cit.* pp. 7—12. Pentru o situare a acestei problematici, v. Smaranda Vultur, *Intertextualitate și receptare,* în *Viața românească,* nr. 3, martie 1981, *Caiete critice,* 6, pp. 127—133). Este extrem de curios că Gérard Genette nu consideră în această schemă și problema rescrierilor. Se poate demonstra relativ ușor că ea vizează aproape întreg cîmpul transtextual. Căci, ceea ce Jean Bellemin Noël numea *«avant texte»* poate fi situat în relație cu fiecare din aceste cinci niveluri. Așa, de pildă, spre a exemplifica sumar, poezia *Înecatul* de Ion Barbu *(Joc secund),* canonică restrîngere a lirismului la două catrene, provine, cum a semnalat primul Șerban Foarță *(Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu, Timișoara,* Ed. Facla, 1980, p. 74 și p. 140, nota 13), din poemul, aparținînd unei faze anterioare, *Driada. Driada* și *Înecatul* sînt două poezii distincte a doua fiind, însă, în sensul nostru, foarte amplu, «rescrierea» primei, chiar dacă 90% din textul ei a fost abandonat. Relația dintre ele este și intertextuală (în sens restrîns), prin faptul că versuri din *Driada* se păstrează nemodificate în noua structură care este *Înecatul,* apărînd deci de parcă ar fi niște citate; e și paratextuală, în măsura în care vizează transformări ale registrului paratextual (de la poemul discursiv-descriptiv-narativ la sinteza lirică a poeziei «canonice», a cărei complexiune se înalță, cum precizează «paratextual» autorul, pe *un material poetic din 1920);* este în general metatextuală, dacă lărgim accepția termenului și considerăm comentarea implicită ce duce de la un text la altul, adică «lectura critică» a autorului însuși, al cărei rezultat e *Înecatul* ca poem nou; și este, în fine, și hipertextuală în sens propriu, ca relație între un text ce derivă dintr-altul, fără dimensiunea satirică și eveniual minimalizare a parodiei, șarjei sau travestirii, dar și fără acele elemente ale «seriosului» hipertextual presupus de pastișă. (v. și cap. *Filologie barbiană* din vol. nostru *Critica de atelier,* 1983, pp. 58—153). Corectările de autor pot fi considerate însă și numai ca o latură a fenomenului mai amplu al rescrierii, care constituie în sine un cîmp specific al transtextualității, pe care, l-am putea numi ca fiind acela al unei relații, infratextuale. Dacă preferăm totuși să vorbim de rescriere ca activitate mai amplă este pentru că e vorba de un fenomen cu mai vaste implicații, incluzînd acea idee de dinamicitate subliniată de Contini, față de staticitatea sugerată taxinomic de termeni ca infratextualitate, hipertextualitate sau chiar intertextualitate. Ea se

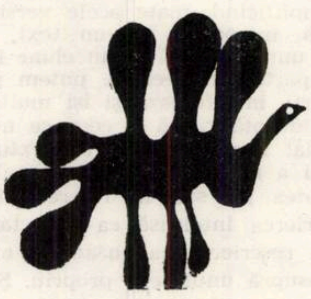
învecinează mai degrabă cu noțiunea amplă a intertextualității, așa cum e formulată de Michael Rifaterre, care include în definirea ei nu numai caracteristicile textului ci și pe acelea ale lecturii (Rifaterre, *L'intertexte inconnu*, în *Littérature*, nr. 41, Febr. 1981, *Intertextualités médiévales*. pp. 4—7). În fapt, apropiindu-se mai mult de obiectul interesului nostru, rescrierea unește atît «textualizarea», scrierea propriu-zisă, cît și, implicit, lectura. Căci, dacă așa cum ne spun esteticele de inspirație fenomenologică, Luigi Pareyson de pildă, scriitorul este și primul cititor al operei sale, atunci rescrierea, văzută ca practică și acțiune asupra textului este, desigur, în primul rînd rezultatul unei lecturi critice întreprinse de autor asupra propriului text, ecoul vizibil și măsurabil al acestei lecturi. Și Jean Bellemin-Noël arată că între rescriere și lectură există o strînsă relație : dar să semnalăm aici mai apăsat condiția ei de loc geometric al textualizării ca activitate productivă și al lecturii ca activitate reproductivă. Rescrierea reprezintă metamorfoza elocventă a reproducției în producție textuală. Studierea ei vizează, concomitent, mai multe lucruri : desigur, nu în ultimul rînd intenționalitatea scriitorului în raport cu propria sa operă, felul în care ea, înțeleasă ca text «definitiv» ajunge să se constituie (dar e aici și prima capcană : aceea de a confunda o critică strict genetică cu critica rescrierilor), traseele abandonate, adică acele înfundături care, să-l reluăm pe Blaga, ne pot înfățișa priveliști interesante dar care nu sînt, din această cauză, niște drumuri ; ba chiar indicații referitoare la receptarea textului și chiar la dirijarea receptării lui.

În fapt problematica ce ni se deschide este foarte complexă și abordarea ei e minată în parte de caracterul cu totul aproximativ al termenilor cu care operăm. Așa, de pildă, noțiunea însăși de «text definitiv» este extrem de problematică : nu vrem să reluăm aici intensele discuții din cîmpul filologiei romantice în privința editării textelor (trecerea de la ficțiunea bédieriană a textului ca loc geometric al variantelor sale la poziția mai degrabă statistică și «generativă» a filologiei moderne). Să ne întrebăm totuși, în ce privește literatura română, cît de «definitive» sînte textele definitive din cunoscuta colecție de la Fundații. Care sînt textele definitive ale lui Arghezi : cele publicate de el însuși în formă «definitivă» sau cele din seria de *Scrieri*, în bună parte realizată sub îndrumarea sa, unde modificările nu sînt încă evaluate. Sau : se știe că Ion Barbu a lucrat în anii '40 sau '50 asupra textului poeziilor sale neculese în *Joc secund*, așa cum se găseau ele într-o dactilogramă pusă la dispoziția poetului de un admirator ; care e, în acest caz ultimul text, textul definitiv : cel publicat în revistă sau cel din acea culegere manuscrisă ce n-a văzut, în timpul vieții lui, lumina tiparului ? Mai mult : poetul a publicat multe din poeziile sale de cîte două ori în reviste, făcînd modificări : în poezia *Toiagul/Gest*, revăzută în dactilograma amintită, poetul revine la varianta primă, păstrînd însă titlul celei de-a doua și un vers din ea. Ce este aici text definitiv ? Evident, există multe asemenea cazuri unde în timpuri diferite scriitorul a oscilat chiar în privința propriilor sale texte definitive, așa încît criteriul voinței ultime a acestuia, fără a-și pierde valabilitatea de principiu, este totuși relativ. Același lucru se poate spune despre noțiunea atît de vehiculată de «variantă» ; dicționarele o definesc ca pe o modificare ușoară, ca pe o lecțiune diferită de cea a textului definitiv ; totodată, însă, se numesc variante și texte întregi ; vorbim astfel de variantele poeziei eminesciene *Mai am un singur dor*, din care o parte sînt, conform unei practici încetățenite, publicate în edițiile eminesciene ca texte separate. Prima accepțiune păcătuiește prin aceea că restrînge la compartimentul lexical semnificația modificărilor posibile ale textului ; a doua pentru că pleacă de la premisa greu demonstrabilă că, simplificînd, toate acele versiuni «spun» același lucru. O modificare, chiar minimală, introdusă într-un text, are un halou mai restrîns sau mai amplu ce conferă unui loc al lui sau chiar întregului o turnură diferită. Noile modificări care fac parte din ceea ce putem numi, plecînd de la axioma continiană, sistemul rescrierii, interferează și își multiplică reciproc halourile, așa încît se poate susține cu îndreptățire că și ceea ce numim în mod obișnuit variantă este un alt text, cuplat într-un sistem cu textul considerat ca fiind ultim, optim sau definitiv. Pentru a nu cădea nici în absolutul noțiunii de «text definitiv» și nici în relativitatea lui sau în imprecisul «variantei» să folosim ca termeni corelativi doar scrierea înțeleasă ca redactare primă sau anterioară (și ca redactare în general) și rescrierea ca ansamblu al tipurilor diferite de modificări operate de scriitor asupra unui text propriu. Și să ne întoarcem la prima

noastră frază : într-adevăr, nu toți scriitorii rescriu la fel. E de văzut întîi cîtă valabilitate are o alegație de acest fel. La prima vedere s-ar părea că un scriitor își reabordează opera ca urmare a unei nemulțumiri de ordin estetic : el caută să îndrepte ceea ce anterior nu fusese, «bine» scris. Întreaga mitologie a scriitorilor artizani, reluîndu-și necontenit textele este vizată implicit aici. Nu vrem să punem la îndoială această viziune asupra muncii artistice : ar fi să încălcăm o prestigioasă tradiție de mărturii scriitoricești. Am vrea să sugerăm totuși că la mijloc ar putea fi uneori și altceva. În acest sens un exemplu elocvent este E. Lovinescu : «revizuirile» sale încep prin a fi «rescrieri» pentru a deveni modificări de optică asupra operei unui anumit scriitor sau, mai exact, nu pot fi numai niște simple transcrieri în alți termeni a ceva formulat altfel inițial și se poate chiar descrie la marele critic o dialectică a «comprimărilor» și «substituțiilor» textuale, identificabilă chiar în structurile impresionismului lovinescian, înțeles ca «metodă» : unde comprimările echivalează cu intuirea personalității scriitoricești și a operei respective, iar substituțiile cu modificările analitice ale acelei intuiții «comprimate». Este desigur documentabilă și în acest caz presiunea sistemului și, pentru că veni vorba, tot o concepție muzicală a stilului critic, așa cum o atestă *Memoriile*, este și cea care intonează primul strat al rescrierilor lovinesciene. (Vezi analiza noastră, *«Comprimare» și «substituție»*, în *Viața românească*, nr. 9, septembrie 1981, *Caiete critice*, 8, pp. 139—150). De precizat totuși că reducerea scrierilor la sistem, ca trăsătură de bază a oricărei abordări succesive a unui text propriu nu reprezintă, așa cum s-ar putea crede, o adecvare la un sistem înțeles ca ansamblu de norme prestabilite. Sistemul însuși este de conceput ca o structură dinamică, evolutivă, ce se autocorectează, se împlinește și își încorporează componente anterior prezente doar latent, se perfecționează, se schimbă. Reducția la sistem este, deci, ea însăși o adecvare dinamică. Astfel, de foarte multe ori, atunci cînd se rescrie un scriitor, se actualizează prin prisma propriilor sale cuceriri de dată mai recentă. Așa, de exemplu, Ion Barbu își reface poezia *Ființa*, cu care debutase în *Literatorul*, în poezia *Elan*, publicată în *Sburătorul* și atinge apoi substanțial și această a doua rescriere în dactilograma amintită. Desigur, în trecerea de la : *«Nu sînt decît o frază din marea simfonie/Fragila-mi unitate e pieritoare, dar/Un roi de existențe din viața mea răsar/Și-adevăratul nume ce port e vecinicie» (Ființa)* la *«Sînt numai o verigă din marea îndoire/Fragilă unitatea mi-e pieritoare ; dar/Un roi de existențe din viața mea răsar/Și-adevăratul nume ce port e : unduire». (Elan)*, elementele noi ale rescrierilor se așează peste tot atîtea straturi dictate de modelele expresive anterioare : mai marcata turnură nietzscheeană dată poeziei în prima dintre reluări și apoi, în rescrierea finală, aproape einsteiniana viziune matematică a spațiului curb.

Bineînțeles o teorie mai cuprinzătoare a rescrierii nu se poate ridica decît pe o cît mai largă bază de analize parțiale. Nu este vorba de a pulveriza cercetarea în interstițiile infratextuale, ci de a constitui un corpus suficient de larg de experiențe concrete pentru a îndreptăți chiar schițarea de tipologii sau, mai mult chiar, observația deja făcută (Luigi Pareyson) că opera se naște deja interpretată. În această perspectivă rescrierea unui text este urma vizibilă a acelei interpretări prime. A instala lectura critică în acest spațiu diferențial nu este altceva, la urma urmei, decît a da o prelungire firească unor trasee exegetice oferite de textul literar însuși.

Marian PAPAHAGI



ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Nicolae BREBAN

De ce scriu? *Nedumerindu-mă vagul sau vastitatea întrebării, am făcut așa cum fac aproape totdeauna, cu un etern reflex infantil: am întrebat-o pe Mama mea ce se afla, azi, 18 mai, lîngă mine, în București* — Pentru ce scriu...? !, *zîmbind ca să-mi ascund falsa stîngăcie. Dar ea, ca de obicei, promptă și necruțătoare, mi-a răspuns:* — Pentru că te împinge ambiția, dragul meu !

Și mai deconcertat, am alergat la dicționare. Ce spune Neamțul ?! «AMBITION = Ehrgeiz» *(orgoliu), iau numai primul sens. Francezul:* «désir immodéré de gloire»... Englezul : «AMBITIOUS — eager for success» *(Toate de la latinescul* ambitio — *tendință neostenită după o funcție, investitură. Orgoliu). Un vechi dicționar românesc :* «AMBIȚIUNE : rîvnă, dorință neînfrînată de a ajunge la onoruri, la măriri ; uneori patima trufașe de a i se recunoaște în public valoarea personală».

Nu numai că nu mă ajută, dar mă flatează foarte puțin, dicționarele ! Deci... asta să fie tot ? ! Dorință de onoruri, vanitate socială ? ! Și-apoi, atributele: eager, immodéré, neînfrînat ! *Ca și în alte dăți, autoarea zilelor mele nu m-a cruțat de fel. Și totuși, nu pot s-o neg, dacă mai păstrez o minimă onestitate în fundul caracterului meu «neînfrînat și vanitos» : are dreptate. Sunt un ins ambițios ! Bine... dar unde rămîn atunci atîtea cuvinte elegante și valoroase pe care, adesea, scriitorii profesioniști le invocă, scuzîndu-și sau apărîndu-și vocația, meseria : dorința de a comunica, de a cunoaște, de a oglindi societatea și secolul, de a ameliora moravurile, de a statua modele, de a învăța, de a ajuta istoria, chiar și Economia politică (cum spunea Marx despre Balzac), de a spune Adevărul, de a lupta pentru vechea triadă : Bine, Adevăr, Frumos, de a instrui tineretul, de a poetiza lumea, de a o animiza, de a-i da un sens, de a se înțelege pe sine. etc., etc. Ce se întîmplă cu toate acestea ? ! Poate cel mai cinstit dintre noi este cel care răspunde scurt :* — De ce scrieți *(la urma-urmei !) ?* — Pentru că nu pot altfel.

Deci : scriu pentru că «mă împinge ambiția» dar și pentru că nu pot altfel. Nu m-aș suporta *altfel, fără scris, viața mea (și în general viața) mi-ar apărea ca insuportabilă, ca nedemnă de a fi trăită. Mai mult încă : defectele mele, erorile în care recad cu o tenacitate misterioasă (într-adevăr, ce puțin didactică este experiența !), răul, antipatia pe care o produc în jur (cu vanitatea mea, indiscutabil !)* umbra *pe care o arunc pămîntului, etc., nu le-aș putea accepta, fără puntea, scîndura salvatoare a scrisului, văzut ca o profesiune. Vedeți, cu o anume naivitate, cu o anume perseverență, totul poate fi salvat — măcar în ochii noștri ! — cu o singură calitate. Dacă despre o calitate este vorba, dacă scrisul nostru are, deci, valoare. Cît de cît !*

Într-adevăr, poate se ascunde ceva uman în această judecată instinctivă : întregul este salvat de parte. Cu condiția, evident, ca această parte, măcar, să fie indiscutabil necesară (celorlalți), valoroasă, adică. Să ne străduim să facem din această singură calitate a noastră una perfectă și în acest sens viața noastră poate fi motivată, prinde un sens. Onestitate în profesiune. Goethe vorbea de pasiune *în muncă, incluzînd, se înțelege, și latura morală.*

Scriu pentru că de mic, de foarte mic, mi-a plăcut teribil, bolnăvicios de mult, să citesc, cartea, obiectul acesta destul de straniu, apărut tîrziu în evoluția umanității, papirusul vremii noastre, sulurile (colile) de hîrtie legate împreună, apărate de un carton tăiat într-o formă dreptunghiulară, de-o mărime convenabilă, practică, aproape cît un buzunar (oare primii croitori ai vestoanelor noastre bărbătești s-au gîndit la formatul modern al cărții cînd au apreciat buzunarul de aproximativ aceeași formă și mărime ? !...), un obiect oarecum lipsit de consistență deoarece e gol, e găunos, în sensul material, nu poate fi măcar folosit ca o cutie banală de carton : ridicată de cotor, cartea își flutură, dezarmată ca o insectă ruptă de pe solul ei, antenele și mustățile, sau ca o plantă înțeleaptă ce-și deșiră petalele și frunzele resemnate. Am citit într-adevăr enorm, spre alarma părinților mi-am stricat, obosit, ochii încă de tînăr și apoi, ca orice pasionat, fermecat de carte, am nutrit ideea, speranța, de a scrie eu însumi una, un obiect din acestea ciudat, un fel de paralelipiped desenat de un pictor suprarealist. Am scris toată perioada liceală, ca unii dintre colegii mei și cîțiva mă întreceau de departe. Scriam chinuit, fals, livresc, nesărat, începeam tot felul de istorioare și nu terminam nici una, apărîndu-mi în proprii-mi ochi ca dotat cu o jalnică voință. Deși am scris și poezie, visul a fost dintotdeauna romanul. Ca elev de 10 și 13 ani, zăboveam minute și ore în șir, ca un arierat, fascinat de vreo poză ștearsă, cu cravată sau lavalieră, a vreunuia din clasicii literaturii române de pe atunci, ce apăreau în cărțile de limba română : Cezar Petrescu, Sandu-Aldea, Brătescu-Voinești, Liviu Rebreanu, Barbu Delavrancea. Studiam fascinat reverele hainelor fotografiei, nodul cravatei, favoriții personajului, desenul mîinii sau pur și simplu, minute întregi : urechea. Apoi, cu un oftat, reîncepeam să scriu, eu însumi. Prost, lungit, fad, inutil, dezamăgitor, cei apropiați dădeau din umeri, păream inteligent și scriam dezlînat ca un cretin, păream cult și mă exprimam alandala, ca o varză. O lungă, infinită, de-o mie de ori învinsă copilărie, pubertate, adolescență, post-adolescență. Prima mea frază bună, transparentă, cu sens și viguroasă, fraza aceasta de azi, cu care lucrez azi, a apărut la 28 de ani, în timp ce scriam ultima variantă a Franciscăi. *Am ajuns atît de tîrziu la această frază, aptă de a mă exprima, de a construi marile clădiri de hîrtie ce le visam, încît am îmbătrînit și m-am sinucis de multe ori, am ratat de tot atîtea ori, cînd mi-a apărut în sfîrșit prima carte eram deja un învins, un* înțelept. *Această resemnare activă, viguroasă, răzbunătoare, mi-a dat putere pentru celelalte, pentru operă, visata operă, cele 10.000 de pagini. (Cu* Drumul la zid *voi împlini vreo 5.000, să fie un semn că sunt abia la jumătatea efortului ? !).*

Scriu pentru a mă forma, pentru a mă auto-forma, pentru a mă «strunji». Ceea ce sunt azi, atît cît și cum sunt, este, îndubitabil, rodul cuvîntului scris *ce s-a întors înapoi, spre cel ce l-a emis, ca să-l deterioreze, ca-ntr-o-baie galvanică, să-l sape, să-l modeleze, să-i dea un alt chip. O frază scrisă are două sensuri : unul, cel* voit *în spre exterior, acționînd asupra celui căruia îi este adresată, necunoscutului și veșnicului lector ; și unul spre înlăuntru, spre înapoi,* ne voit, *spre cel care o crează. Poate, cine știe, aceasta este adevărata răsplată a creației : auto-strunjirea, auto-edificarea lungă, răbdătoare, voluntar-involuntară, ce durează o viață, o operă. Miracolul Europei, al acestei* auto-formări *a continentului nostru, geneza acestei culturi multi-milenare ce a atins la greci, în Renaștere, în epoca luminilor vîrfuri amețitoare, adînc și reprezentativ umane mi-o explic prin : 1) acțiunea de auto-formare a logosului ; 2) continuitatea aproape neîntreruptă a acestui proces și efort, faptul că europenii au* scris *mereu, fără întrerupere în ciuda războaielor și migrațiilor, chiar și în Evul Mediu timpuriu. (Spre deosebire de culturi mai vechi, asiatice, ce au «întrerupt» acest travaliu al creației culte, al scrisului). Mă rog, o idee !*

Scriu, apoi, pentru a nu fi singur. Cărțile mele mă pun în legătură cu lumea, cu omul, cu concetățenii mei, cu cei ce vorbesc aceeași limbă cu mine, cu cei interesați de aria mea de probleme. Cărțile mele mă pun în legătură cu tineretul, cu cei care vor fi după mine, cu cei ce vor putea, vor trebui să se confrunte cu problemele care ne interesează, pe noi, astăzi, ei, postumitatea noastră nu prea îndepărtată vor certifica în ce măsură suntem sau rămînem actuali, moderni, deci. Cărțile mele, în măsura în care sunt reprezentative, mă situează în lanțul tradiției, în cîmpul valorilor, mă transformă într-o verigă *pulsînd ca o amoebă (ceva mai complexă) ce aspiră și expiră fără încetare lichidul ambient.*

Scriu, bineînțeles, cu psihologia fundamentală a celui ce plantează un arbore tînăr, un șir de arbori, scriu urmînd nevoia, instinctul supraviețuirii, ale celui ce face și crește copii pentru a deveni, cum spune Unamuno, nemuritor în carnea lor. Evident, copiii sunt o nemurire mai concretă, mai certă, cărțile una mai riscată, cu mult mai improbabilă. Cu o singură calitate, poate, cu un anume avantaj, dacă poate fi vorba de avantaj, aici: cărțile, cartea prezervă individualul, unitatea acelei ființe de carne și gînd ce a construit-o. Probabil că artiștii, creatorii, cei ce-și semnează operele, suferă mai mult decît alții de vanitatea persoanei pe care vor s-o păstreze, s-o transmită cu orice preț operei lor, ca o oglindă nu a lumii, a secolului, ci a propriei lor siluete, pînă la ultima nervură, pînă la ultima, abia sesizabila nuanță a gîndului.

Scriu și ca... să nu mă plictisesc. Viața e lungă și ne-am degrada rapid dacă nu am munci. Vorbeam mai sus despre munca-pasiune, or, singura muncă ce mă pasionează cu adevărat este scrisul cărților, construcția de romane. O prefer alcoolului, vînătorii sau pescuitului, turismului, chiar pălăvrăgelii, uneori chiar și prieteniei sau iubirii. Dacă nu aș putea, dacă aș fi împiedicat să scriu (în cazul meu cea mai eficientă tortură!) m-aș plictisi cu acea intensitate ce se cheamă disperare. (Cînd vorbesc de scris mă refer mereu și la a-mi publica paginile, cărțile; nu există scris eficient, profesionalizat, valoros, în afara cărții, a tiparului, nu există scriitor adevărat ce trăiește rupt de cititori: el are nevoie de ei, mereu, pentru a dărui și a primi, pentru a forma și a se lăsa format, ei, au nevoie de el pentru aceleași motive. Este ceea ce numea Vianu, în Estetica sa, valoarea obiectivă a creației, și cea subiectivă, a receptării. Ambele valori, de neocolit, esențiale, în sociologia culturii, în actul creației, ca atare. Nu există valori în afara socialului, nu există creație în afara individualului, a conștiinței de sine, ca atare).

Scriu din ambiție, e adevărat, dar sunt ambiții atît de mari încît nici nu mai sunt. Sunt pasiuni atît de mari încît devin jertfe, involuntare, aproape. Astfel este făcut omul; el nu se poate sluji numai pe sine: un puternic instinct al supraviețuirii crează lumea și o servește.

În ce cred? *În valorile «omului de pe stradă», în valorile celor mai reprezentativi înaintași ai mei în scrisul românesc. La începutul acestei discuții m-am adresat* Mamei, *ca o instanță, ca o autoritate de prim rang. Iată una din valorile majore ale omului. Legată de ea: cultul* femeii, *un semn distinctiv al civilizației, așa cum o arată Renașterea,* l'Honnête homme. *Goethe, fondator al imaginii moderne a omului a făcut din «eternul feminin» axul viziunii sale despre lume* («das Ewig-weibliche zieht mich an...»). *Ideea matricei, a formei originare dar și principiul grației, al farmecului, al inspirației, principiu ordonator al haosului, subtil și eficient cosmologic.*

În cultură, *în sensul grav și absolut pe care îl conferă acestui cuvînt Constantin Noica. Ca o formă esențializată a muncii, ca o creație continuă și o tradiție continuă, vie, activă, mai ales ca o luptă continuă, mereu în sens goethean, e vorbea despre «lupta zilnică pentru libertate». Unul din darurile surprinzătoare ale culturii este, de exemplu, descoperirea naturii. Cei care trăiesc în mijlocul ei, al naturii, nu o disting, nu o văd, li se pare* firească; *trebuie să te* îndepărtezi, *lucru posibil numai prin cultură, pentru a o contempla, a deveni conștient și a începe, încet, încet, în timp, într-o formație continuă, consecventă, s-o admiri, s-o desenezi, s-o circumscrii, s-o simbolizezi. Pentru un om de cultură natura poate deveni atît de* străină *încît se poate confunda cu exoticul, ca un teritoriu niciodată întîlnit după* care *simți o sfîșietoare nostalgie. Evident că tot prin cultură, mai bine zis prin civilizație, omul poate ataca și distruge natura, recăzînd în psihologia omului primitiv ce nu s-a depărtat de ea și nu are sentimentul armoniei și valorii ei. Alături de Mamă, natura este matricea noastră și, în acest sens, ea ne poate arăta construcția și ritmul posibil al propriei noastre armonii, al evoluției noastre și, în acest sens, este profetică. Cultura ce se depărtează de natură — ca și de natura* mică, *cea umană, devine reacționară, dușmană omului.*

Valorile tehnice, profesionale, oricît de exersante, de înalte, de eficiente nu sunt suficiente: ele trebuiesc dublate de altă valoare pentru a nu deveni negative, străine omului. E vorba de valoarea morală. *Așa cum în copilărie credeam (aveam nevoia!) unui înger păzitor, așa cum cei patru evangheliști erau asistați de patru, divine animale (Matei cu îngerul, Luca și taurul, leul pe Marcu și Ioan de vultur), tot astfel, creatorii de valori sunt și trebuie să fie asistați de cea de-a* cincea

valoare sau esență, cea morală. În lipsa ei, omul devine dușmanul umanului și cu cît gradul său de profesionalism e mai înalt, mai spectaculos, cu atît răul pe care poate să-l producă e mai distrugător. Cred atît în morala instituționalizată cît și în cea laică și dacă întreaga Istorie, după Hegel, tinde spre un Dumnezeu, atunci tehnica umană trebuie să ajungă la o morală. Morala nu se limitează în a deosebi binele de rău. Cei doi termeni sunt concepte istorice, economice, tribale și sunt mereu interpretabili în funcție de originea lor, de epocă, de baza de clasă, de cultură etc. La mari intervale istorice revoluțiile sociale răstoarnă în mod paradoxal acești termeni, în genere lărgind termenul uman de bun. *Revoluțiile spirituale așișderea, un Socrate, Hristos, Buda, Mahomed, Confucius, Luther ; Homer, Sf. Augustin, Cervantes, Shakespeare, Eminescu. Indubitabil : Arhimede, Newton, Kant. Cînd Tolstoi tindea spre o religie, el tindea, lupta, pentru o (cum ar spune Eliade) sacralizare a tehnicii sale înalte de expresie, a viziunii sale. Chiar dacă religia sa era «greșită» (o alianță, de fapt, a creștinismului cu gandhianismul, cu non-violența), aspirația lui era una profund umană, necesară. Moral nu poate fi subsumată totdeauna «binelui», printre altele și pentru că omul trebuie să-și învingă unele prejudecăți adînci de clasă sau trib sau chiar unele instincte tiranice și necesare în planul existenței, ca să ajungă la această valoare. Kant leagă de «neplăcere» acțiunea binelui și pune în dubiu orice acțiune pozitivă ce procură în același timp satisfacție celui ce o săvîrșește. El vorbește de o ordine superioară ce e lezată atunci cînd această* acțiune, *cea morală, nu se îndeplinește. Noi am putea vorbi de o certă alienare și degradare a omului, atunci cînd el, în ciuda unei înzestrări sau tehnici înalte, ce o posedă, pe care a cîștigat-o prin muncă, evident, el cade în bolile ce le-am putea denumi generic vanitate, cinism, nebunie (paranoia), dacă spiritul lui nu veghează, nu tinde neobosit, ca un copil, spre morală, spre atitudinea morală. Preceptele morale sunt schimbătoare, istoric, cum spuneam și se încarcă mereu de alte valori, dar atitudinea față de cei slabi (femeie, copil, bătrîn) este totdeauna dătătoare de măsură. Sau atitudi- față de cultură ca și față de cei ce tind spre ea (și în această atitudine sunt mai «slabi»). Sau față de natură. Și, nu în ultimul rînd, față de comunitatea căreia îi aparții. Față de părinți, prima noastră patrie. Față de postumitatea noastră, pe care, vrînd-nevrînd, o formăm și căreia, astfel, îi suntem îndatorați. Față de tineri, ce sunt mai slabi pentru că sunt în formare și încă plini de încredere, de candoare. Față de animale și... ca să închei acest șir lung, aș adăuga, ca și Francisc de Assisi, primul care, în modernitate, a cîntat și «descoperit natura» : fratelui vînt, sorei noastre apa.*

Constantin ȚOIU

În ce crede un scriitor *este totdeauna o întrebare stînjenitoare, și în același timp și simplă și complicată.*

Stînjenitoare, fiindcă nu-ți vine ușor să te decizi.

Simplă, fiindcă-i lesne să ai un crez și să-l proclami cu modestie sau fală, și pe urmă să-ți vezi de altele, contrare de regulă. Aici își poate face loc și o mică trișerie, atît de mult ținem la aparențe și la ideea pe care ne silim să ne-o ridicăm ca pe un monument în mintea altora.

Complicată pentru că, de obicei, un scriitor mai mult arată, decît crede, și aceasta, probabil, fiindcă, în spiritul său, nici un crez în devenirea lumii nu e destul de mare față de capacitatea infinită de cuprindere a conștiinței umane în plină evoluție. În orice caz, multe ticăloșii, de-a lungul istoriei, au fost săvîrșite în numele unor crezuri nobile și generoase, ca aspect.

Citesc cu pasiune «romanul polițist» al lui Umberto Eco, Numele trandafirului, *bestseller umanist, și mă obsedează această frază cumplită :* «Teme-te, Adso, de profeți și de cei ce sînt dispuși să moară pentru adevăr, căci de obicei ei fac să moară mulțimi o dată cu ei, ades înaintea lor, uneori în locul lor».

Rămîne, oricum, această artă a scrisului. Vraja eternă și incoruptibilă ce leagă între ele în marea literatură astfel de cuvinte și de adevăruri.

OGLINZI PARALELE

PAȘOPTISMUL ȘI CULTURA GERMANĂ

(I)

1. Spre deosebire de raporturile pașoptiștilor cu cultura franceză, care au fost încă de multă vreme explorate sistematic, ocazionînd chiar două treceri în revistă sintetice — învechite azi și contestabile în multe privințe, totuși deosebit de utile ca recenzare a materialului și punere în perspectivă (mă refer la lucrările lui Pompiliu Eliade și N. I. Apostolescu) [1] — studiul raporturilor culturale româno-germane se află într-un stadiu destul de înapoiat. Și în acest domeniu pot fi numite două încercări de abordare globală, una de I. Gherghel, cealaltă de I. Sîn-Georgiu, dar ele supraviețuiesc doar ca poziții bibliografice, arareori consemnate însă niciodată interogate și pe drept cuvînt, de vreme ce spun puțin și o fac într-un mod irelevant [2]. Lucrarea lui Gherghel e cel puțin conștiincioasă, deși lacunară sub raport documentar și primitivă sub raport metodologic. Cea de-a doua e însă de-a dreptul penibilă prin superficialitate, platitudine și manifestarea simpatiilor pronaziste ale autorului. Ambele reduc similitudinile la influențe, fac mare caz de descoperirea surselor, dar tratează cu indiferență reacțiile receptorului, de deschidere ori închidere, de tip mimetic, adaptativ sau emulativ, deși tocmai acestea validează cercetările comparatiste. O frază pe care o citez din Gherghel exemplifică punctul de vedere : *«Un popor mai înaintat în scara civilizației și culturii este luat drept exemplu vrednic de a fi urmat în toate manifestările traiului său. Se imită întocmirile sale politice, moravurile sale, felul său de a se purta în societate, se adoptă însuși felul îmbrăcăminții și predilecțiile în mobilarea și aranjarea locuințelor, se copiază pînă și modul de exprimare a gîndirii și de manifestare a sentimentelor»*.

Observăm aci, în primul rînd, că autorul amestecă două modalități calitativ deosebite ale receptării : «imitația» — care atinge mai ales civilizația materială, formele exterioare ale existenței sociale și «asimilarea» — care afectează îndeosebi cultura și creația de valori. Dacă în primul caz, scopul rezidă în reproducerea fidelă a modelului, în cel de-al doilea voința de copiere e sinucigașă : căci a «imita» înseamnă a greși ținta, a ignora că «opera» e prin definiție personală. În ordinea tehnologiei sau a civilizației materiale, efortul e de a *șterge* diferențele, în cultură — de a le *institui*. A doua observație e că pasajul de mai sus reflectă una dintre iluziile încăpățînate ale comparatismului interbelic, de școală franceză, anume tendința de a explica relațiile culturale dintre națiuni pe cale psihologică și nu sociologică, invocînd, în primă și ultimă instanță, imitația lui Gabriel Tarde, nu prealabilul similitudinilor de ordin socio-istoric.

---

[1] Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, 1898 (Versiune românească : *Influența franceză asupra spiritului public în România*, trad. Aurelia Creția, prefață, și note Alexandru Duțu, București, 1982) ; N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques français sur le poésie roumaine*, Paris, 1909.

[2] I. Gherghel, *Goethe în literatura română. Cu o privire generală asupra întregii înriuriri germane*, în *Memoriile secțiunii literare*, seria III, tomul V, 1930—1931 ; I. Sîn-Georgiu, *Spiritul german în literatura română*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 4, 1 aprilie 1941, p. 109—132. Alte lucrări (de slab interes) : Victor A. Beldiman, *Relațiile româno-germane de odinioară și acum*, în *Libertatea*, VI, 1938, nr. 15—16 ; St. Zeletin, *Romantismul german și cultura critică română*, în *Minerva* II, 1928—1929, nr. 3. Există și o bibliografie a raporturilor culturale româno-germane (incompletă) : Octav Păduraru, *Contribution à l'histoire des relations culturelles entre les pays de langue allemande et la Roumanie. Partie* I. *Bibliographie systématique des thèses et des écrits académiques*, București, 1944.

Examinînd, în lucrarea de față, raporturile culturii germane cu pașoptismul, îmi propun două obiective :

I. Să schițez liniile generale ale subiectului, fără pretenția cuprinderii exhaustive, întemeindu-mă însă pe întreaga informație aferentă, așa cum rezultă din acumulările mai vechi și din rodnicele excavații întreprinse în ultimele decenii (elaborarea instrumentului de lucru fundamental care e *Bibliografia analitică a periodicelor ;* valorifcarea masivă a depozitelor arhivistice ; apariția unor excelente monografii parțiale etc.) ; II. să ilustrez în prelucrarea materialului o strategie interpretativă căreia i-am schițat cadrul teoretic în cîteva lucrări precedente, îndeosebi în comunicarea *Contribution à une sociologie de l'influence*, prezentată la cel de-al VI-lea Congres A.I.L.C. (Bordeaux, 1970)[3]. Avertizez doar, deși e probabil inutil, că din cauza spațiului restrîns de care dispun voi restrînge la maximum exemplificările și mă voi mărgini doar să punctez cursul ideilor.

2. Deși relațiile cărturarilor români cu cultura germană încep să capete un caracter mai dinamic încă de pe la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, momentul cotiturii survine după revoluția lui Tudor Vladimirescu (1821) și tratatul de la Adrianopole (1829), care reînnoiesc cadrul existenței sociale, accelerează viguros ritmul dezvoltării economice și inițiază vasta acțiune de modernizare a legislației și instituțiilor. La 1830, climatul nu e încă favorabil în Principate desfășurării unei activități culturale de mari proporții dar, cel puțin, obstacolele care condamnau bunăvoințele să lîncezească sînt eliminate iar procesul de făurire a bazelor culturii poate fi declanșat în mod energic. Acum se întemeiază primele gazete, se încearcă permanentizarea unui teatru național, se creează cele dintîi nuclee editoriale, se depun eforturi pentru constituirea istoriografiei și a genurilor beletristice, se duc discuții în vederea unificării, îmbogățirii și fixării normelor limbii literare. În această atmosferă de extraordinară efervescență intelectuală și aprindere patriotică, suprasolicitată de urgențe și sarcini de înaltă cuviință, se produce, datorită trimiterilor la studii peste hotare, dar și lecturii cărților, publicațiilor și intensificării contactelor (călători străini, activitatea consulatelor etc.), o veritabilă deschidere spre culturile străine. Ea se săvîrșește exuberant și patetic, cu exces de zel în faza incipientă, ca și cum ar trebui compensată o lungă perioadă de pauză silită. *Din motive bine cunoscute și ades puse în lumină*, Franța este cea care polarizează într-un grad superlativ sufragiile și aspirațiile românilor. Însă dezghețul are loc și în raporturile cu alte culturi, în primul rînd cu cea germană, deși contactele cu aceasta vor rămîne mereu la un nivel sensibil mai coborît. O evaluare mai precisă a decalajului e imposibil de făcut, totuși o oarecare aproximație ne-o poate furniza comparația numărului de traduceri efectuate. O statistică a titlurilor de cărți beletristice, filozofice și științifice, traduse și tipărite între 1780—1860, arată că în acest interval s-au publicat 385 traduceri din franțuzește și numai 83 din nemțește, adică între de 4 și 5 ori mai puțin[4].

Un cuvînt trebuie spus și despre situația românilor ardeleni, incontestabil mai bine plasați decît cei din Principate spre a beneficia de marile resurse ale culturii germane. E evident că apartenența la monarhia habsburgică, conlocuirea cu populații compacte de sași și șvabi, posibilitățile mai lesnicioase de însușire a limbii germane constituiau factori de apropiere și stimulare a relațiilor reciproce. Așa se și face că mai toți cărturarii pașoptiști de vază, originari din Transilvania, știau nemțește și dispuneau de o cultură prioritar germană. Contribuția lor la difuzarea ideilor și a modelelor germane dincoace de munți (unde au lucrat de obicei ca profesori) a fost eminentă. Ea n-a putut totuși contrabalansa influența franceză, asumată de imensa majoritate a cărturarilor din Principate ; în determinarea fizionomiei de ansamblu a pașoptismului aceștia din urmă au avut, datorită superiorității numerice și calitative, o pondere mai mare.

3. Motivația receptării de bunuri culturale germane, ca a oricăror altora, reflectă stratificări sociale și politice, varietatea intereselor și a gusturilor. Reacțiile relevante față de modelele străine pot fi clasificate în funcție de patru atitudini

[3] Comunicarea a apărut în *Actes du VI-e Congrès de l'A.I.L.C.*, Kunst und Wissen, Erich Bieber, Stuttgart, 1975, p. 731—734. (Versiune amplificată în portugheză : *Contribuiçao para una sociologia da «influencia» em literatura comparada*, Lisboa, 1975). Vz. de asemenea : Paul Cornea, *Regula jocului*, București, 1980, p. 92—118.

[4] Cifrele sînt din lucrarea noastră : *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea* din vol. *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, 1966, p. 48.

sau comportamente : *recuperativ*, *mercantil* (economic), de *ricoşeu*, de *alianţă* (asimilatoriu). Să le examinăm pe rînd.

a) Comportamentul recuperativ e în genere caracteristic paşoptiştilor : ideea de a elimina rapid decalajul care-i separa pe români de naţiunile avansate ale Europei, resimţit ca o ofensă şi o injustiţie, constituia pentru paşoptişti o preocupare obsedantă. Spre a recîştiga timpul pierdut, ei au aplicat o politică îndrăzneaţă şi ambiţioasă, de cunoaştere şi asimilare a celor mai importante achiziţii ale culturii apusene. Cum era însă de aşteptat, în atmosfera de entuziasm dar şi de diletantism a unei epoci de pionierat, cînd procesul de implantare a celor mai indispensabile instituţii culturale se afla de-abia la primii paşi, exista riscul ca dorinţa de a prelua ideile şi experienţele străine să se transforme în goană nechibzuită după modèle şi în imitaţie derizorie a modelor Parisului. Din fericire însă, cărturarii de autoritate (Asachi, Heliade, Kogălniceanu, Bariţiu), care controlau principalele publicaţii şi edituri, deţinînd astfel poziţii de comandă în viaţa intelectuală, s-au opus în măsura posibilului cursului spontan spre facilitate şi mimetism. Ei au militat constant în direcţia familiarizării publicului (prin traduceri, prezentări, comentarii etc.) cu operele clasicilor şi cu marile nume ale literaturii universale, chiar dacă textele alese nu răspundeau unei nevoi imediate sau nu erau dintre cele mai reprezentative. În sensul acesta, orientarea spre sursele germane a reprezentat un efort deliberat, o opţiune legitimată de locul atribuit, prin consens, Germaniei în ierarhia valorilor spirituale. În plus, a jucat probabil un rol stimulativ, prestigiul dobîndit de strălucita pleiadă a literaţilor şi filozofilor luminişti şi romantici germani, de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea.

Exemple tipice de comportament recuperativ ni-l oferă Kogălniceanu, cînd traduce, din Schiller, deşi nu era poet, *Inelul lui Policrat* şi *Împărăţia lumii (Albina românească*. 1828 nr. 4 şi 5), ori Heliade, cînd traduce, deşi nu ştia nemţeşte, *Cîntecul Margaretei* din *Faust (Curierul românesc*, 1847, p. 76) sau fragmente întinse din *Convorbirile cu Eckermann*, preluate prin intermediul revistei franceze *Revue du Nord (Curierul de ambe sexe*. 1836—1838, I. p. 56—63). Aceste cîteva specimene, pe care le reţin dintr-o listă cu mult mai amplă, pot părea de puţină însemnătate în raport cu ţelul urmărit. Să nu pierdem însă din vedere limita impusă de precaritatea mijloacelor existente în primele decenii ale secolului trecut. Dacă e vorba să vedem cît de sus şi cît de departe vizau unii cel puţin dintre paşoptişti, atunci nimic nu e mai edificator decît proiectul *Bibliotecii universale*, conceput de Heliade în 1846 (urmînd îndeaproape un program publicat de Aimé Martin sub titlul *Le Panthéon littéraire)* [5]. Între autorii pe care temerarul patron al literelor româneşti dinainte de 1848 voia să-i pună la îndemîna publicului, în termen de 10 ani, cu condiţia de a fi sprijinit de subscriitori (ceea ce din păcate nu s-a întîmplat) se numărau : Herder *(Idee asupra filozofiei istoriei umanităţii)*, Lessing *(Laocoon* şi *Cercetare asupra destinelor genului uman)*, Leibniz, Johann Müller, Kant *(Critica raţiunii pure, Critica raţiunii practice, Projet de pace perpetuă)*, Wolf, Fichte, Hegel *(Fenomenologia spiritului* şi *Enciclopedia ştiinţelor filozofice)*, Schelling, Jean-Paul *(Estetica)*, Winkelmann, Klopstock, Schiller şi Goethe. (De notat că singurul autor adăugat de Heliade listei preluate de la poligraful francez e istoricul Rotteck — detaliu, vom vedea mai departe, nu lipsit de semnificaţie). Date fiind proporţiile ciclopice ale acestui plan editorial, mai ales dacă-l judecăm în contextul cultural paşoptist, e foarte probabil că el n-ar fi fost dus la capăt nici dacă s-ar fi găsit de două ori mai mulţi subscriitori decît era necesar.

Afară de traduceri, o altă cale de introducere în circuitul public a unor nume şi a unor date privind mişcarea literară şi filozofică germană, a fost cea a ştirilor, de dimensiuni mai mici sau mai mari, decupate ori prelucrate din reviste străine, cu scopul de a informa dar şi de a propune exemple. Modul tipic în care un eveniment de actualitate e exploatat în sens educativ îl ilustrează micul reportaj : *Înmormîntarea lui poeta Ghete (Albina românească*. 1832, nr. 29), scris probabil de G. Asachi. Relatarea asupra ceremoniei funebre e însoţită de traducerea cîtorva versuri şi precedată de un elogiu al dispărutului, puternic marcat de spiritul moralismului luminist : *«Geniul (talantul), haractirul moral şi sîrguinţa a se face patrii folositor sînt haruri carele rareori se unesc în un muritor, de aceea*

[5] Proiectul Bibliotecii universale a apărut în *Curierul românesc*, 1846, nr. 26. Descoperirea izvorului francez : *Le Panthéon littéraire* de Aimé Martin a fost făcută de D. Popovici *(Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Bucureşti, 1935, p. 177 ş. urm.).

și cînd ele se află întrunite, apoi învrednicitul se face obiect de sevas și mirarea oamenilor în cursul vieții și mai ales după moarte, cînd zavistia se face mută». În final, autorul român găsește, poate ajutat de textul străin din care compila, cuvinte de emoție și omagiu, pe măsura tristei împrejurări : *«Toți era de simțire pătrunși, ca la asfințirea unui soare, căruia asemene multe veacuri nu vor vidé răsărind».* Astfel, informația despre Goethe anticipă cunoașterea operei, reputația premerge și prelimină contactul cu textul. N-a fost atunci un caz singular. La fel sau aproape la fel se petrec lucrurile cu ocazia deceselor altor tutori («vestitlul profesor și filozof» Wilhelm Krug, economistul Frederich List, scriitorul Görres), deși tehnica necrologului e adaptată de fiecare dată circumstanței. Analog se vorbește de Schiller în legătură cu ceremonia inaugurării unui monument la Stuttgart (*Albina românească*, 1839, p. 157—158), ori se dau referințe biografice despre Lessing, Wieland, Klopstock, Herder, Schiller, Goethe «și apoi, coroana tuturor, Jean Paul» în *Telegraful român* (1854, p. 335), înainte ca vreun text reprezentativ al primilor patru ori al ultimului să fi fost tradus. Exemplele se pot înmulți.

Comportamentul recuperativ, definitoriu pentru *«weltanschaung»*-ul pașoptist, a întîmpinat mari dificultăți : formatul redus al gazetelor, numărul mic de pagini, lipsa colaboratorilor, penuria financiară cronică, cenzura, dar poate că, nu în mai mică măsură, gustul rudimentar al publicului, care acționa ca o frînă, blocînd inițiativele prea cutezătoare. De aceea, îndrumătorii au fost obligați adesea să dea prevalență utilului asupra esteticului, conjuncturii de moment asupra strategiei de perspectivă, textelor de inițiere și popularizare asupra scrierilor mai ambițioase, cu veleități savante. Confruntați cu o situație pe care am numit-o a *«începutului de drum»*, ei au fost constrînși să-și modereze obiectivele, adaptîndu-le la posibilități. Făcînd concesii cînd nu mai aveau încotro, s-au străduit totuși să mențină un echilibru plauzibil, deși fragil, între ceea ce voiau și ceea ce se putea, nerenunțînd în fapt niciodată la politica de culturalizare calitativă.

b) Cea de-a doua cale de penetrație a ideilor și operelor germane în circuitul cultural românesc este tocmai cea pe care o comandă cererea publicului și nu opțiunile îndrumătorilor. În această perspectivă, legată de extinderea relațiilor de piață în producerea și difuzarea cărții, opera străină devine o marfă, fiind importată în măsura în care satisface (sau i se atribuie prezumtiv calitatea de a satisface) gustul consumatorilor. Cum cititorul de la jumătatea secolului trecut se afla într-o fază de alfabetizare literară, nu e greu de înțeles că alinierea ofertei la cerere se făcea de obicei în jos, în direcția a ceea ce se numește azi *«trivial literatur»* sau *«presse du coeur»*. Pînă la revoluția de la 1848, cînd cărturarii luminiști tutelează mișcarea culturală, procesul e relativ stăpînit. El se manifestă totuși (și e tolerat) în anumite sectoare, de preferință altora, de pildă în teatru.

Datorită caracterului de spectacol al performării, investițiilor materiale reclamate de punerea în scenă și exiguității publicului, e evident că directorii de trupe trebuiau să țină foarte atent seama de dorințele plătitorilor de bilete. De-aci, în pofida apelurilor repetate ale îndrumătorilor la un repertoriu de înaltă ținută, moralizator și eroic, locul preponderent pe care ei îl acordă farsei, comediei, vodevilului și melodramei, predilecția pentru piese accesibile, divertisante, fără probleme, amestecînd senzaționalul cu hazul și cu sentimentalismul siropos. Principalul furnizor al acestei literaturi de destindere și amuzament era desigur Parisul. Uneori totuși, din motive de modă sau din cine știe ce oportunități locale, se recurgea la surse germane. Un exemplu foarte concludent e al lui August von Kotzebue, ale cărui drame de familie, înduioșătoare, fuseseră jucate la teatrul din Weimar, sub directoratul lui Goethe, și obținuseră un succes european de lacrimi pînă pe la 1820. În Țările Române, voga lui Kotzebue a întîrziat cu două, trei decenii asupra Europei, coincizînd — surprinzător — cu un moment de efervescență revoluționară ; dar ea e de-a dreptul excepțională, dacă ținem seama că pînă pînă la 1848 i s-au tradus 13 titluri, dintre care 11 tipărite, în vreme ce din Molière — clasicul cel mai jucat pe scenele din Principate — s-au tradus și publicat în același răstimp doar 14 piese [6].

Alt caz interesant, de astădată din domeniul presei periodice, e al revistei *Mozaicul*, apărută la Craiova în 1838—1839, sub conducerea lui C. Lecca, originar

[6] G. Bogdan-Duică, *Traducătorii români ai lui August von Kotzebue*, în *Omagiu lui Titu Maiorescu*, București, 1900.

din Brașov și știind bine nemțește (învățase într-un gimnaziu săsesc): revista cuprindea numeroase traduceri din publicațiile germane, îndeosebi nuvele și povestiri unse cu toate alifiile romantismului de duzină; de semnalat totuși, printre ele, primele tălmăciri românești din E. T. A. Hoffmann.

c) Cel de-al treilea tip de comportament față de cultura germană e al convocării ei ca antidot. Ea e anume chemată să contrabalanseze orientarea spre Franța, care în ochii unor luminiști moderați, dornici de reforme prudente, în nici un caz de agitații revoluționare, luase proporții îngrijorătoare după 1821; ei deplîngeau radicalismul ideologic francez fiindcă propaga spiritul de subversiune și frivolitatea modelor Parisului, contribuia la stricarea moravurilor și destrămarea raporturilor sociale. Și cum imaginea în circulație despre patria lui Kant și Goethe, furnizată clientelei intelectuale din Principate într-o măsură importantă, dar desigur greu de evaluat, de D-na de Staël, era din cele mai ademenitoare (un popor pacific, mari îndemînări în arte și meșteșuguri, spirite metodice și inimi sensibile), unii cărturari au început să recomande modelul german, opunîndu-l celui francez. Foarte instructiv în acest sens e cazul marelui boier C. Conachi, exponent, în aparență, al luminilor franceze, din care a tradus și a prelucrat abundent, care nu știa nemțește și care totuși, în 1837, cînd avea 60 de ani, a luat atitudine netă în favoarea culturii germane. Într-o scrisoare despre reorganizarea învățămîntului din Moldova, el declara: *«Ceea ce privește la propunerea: în care din limbile străine să se învețe literatura? zic în limba acei nații la care civilizația se vede în moral și în fapte, iar nu în spulberul ideilor; zic a unui neam pacinic și netulburător, care mi se pare a fi limba nemțească și carea ca o megieșită și împreunată ar înlesni toate împărtășirile negutitorești și moralicești, totodată fiind și bogată și avutoare de toate înscrisurile vechi și noua»* [7].

Nu mai puțin semnificativ pentru rezistența opusă ideilor franceze e fulminantul articol al lui I. Maiorescu, din 1837, retractat în urmă datorită protestelor stîrnite printre colegii săi de la Sf. Sava. Imitînd fără discernămînt și în proporție de masă modelele franceze, cultura română — susținea Maiorescu — se îndrumă într-o direcție falsă, pe care el o caracteriza drept «mască fără creieri», formulă ce anticipă cu 4 decenii memorabila sintagmă «forma fără fond», lansată de fiul său, Titu, pontificele Junimii. Profesorul transilvănean denunța în termeni vehemenți primejdia: *«Un materialism gros s-a lăsat ca un nor greu pe Țara românească. De unde? Din Galia (Franța). O beletristică lunecoasă amăgește mai pe toți. De unde? Din materialismul franțuzesc. O ușurătate, o nestatornicie, o procopsință superficială. De unde? Din beletristica franțuzească»* (*Foaie literară*, 1838, 16). Maiorescu nu propunea o alternativă, deși o sugera. Dar unul dintre cei ce i-au dat replica (N. Rucăreanu) dezvăluie subtextul: în chestiune era nici mai mult, nici mai puțin decît postularea altui model cultural: *«Slavă Domnului că nu domnește trebuința sau nevoia nemțomaniei! Cu cît această galomanie i se pare cuiva că ne aduce la rătăcire, cu atîta mai mult ea contribuie spre literatura noastră»* (*Foaie literară*, 1838, 19) [8].

Dincolo de munți, într-un climat mai puțin pasional și într-o atmosferă foarte reticentă față de ideile franceze, G. Barițiu nu ezita să-și exprime clar predilecția: prefera literatura germană pentru că *«face un ce întreg, de care nu mai avem pilde nici măcar în vechime»* (*Foaie literară*, 1838, 16). *Clasicii francezi* — explica el — au avut o concepție elitistă, deviza lor fiind: *«Etudiez la cour et connaissez la ville»*, pe cînd clasicii germani, ca și cei greco-latini, au militat pentru desăvîrșirea morală a individului, în spiritul armoniei și al eticii adevărului. Ei s-au străduit *«a face pe om cunoscut mai de aproape cu firea sa»* (*idem*). Cît privește ideologia politică, Barițiu pare a împărtăși la început opiniile lui Maiorescu, cu excepția tonului, în cazul său mai puțin agresiv: *«Cele mai multe idei venite nouă de la franțuzi sînt vrednice de o publică și generală osîndire și alungare din mijlocul nostru»* (*Foaie pentru minte...*, 1844, p. 50). Trebuie spus însă că, pe măsură ce lupta românilor ardeleni pentru dobîndirea concivilității și a drepturilor naționale se va radicaliza, atitudinea față de Franța va deveni și ea tot mai pozitivă.

d) Cel de-al patrulea tip de utilizare a modelelor germane, pe care l-am numit al «alianței», cu un cuvînt folosit de Tudor Vianu, se bazează pe afinități. Dacă

[7] Costache Conachi, *Scrieri alese*, ed. Ecaterina și Al. Teodorescu, București, 1963, p. 299—300.

[8] Asupra disputei produsă prin diatriba lui I. Maiorescu: V. A. Urechia, *Un episod din istoria culturii noastre*, în *Convorbiri literare*, 1891, nr. 6; Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972, p. 682—684.

orice raport instituit cu o sursă străină implică o disponibilitate a receptorului, o anumită aptitudine la deschidere, în relațiile de «alianță» afinitățile sînt cu mult mai puternice, chiar dacă sub o formă inexplicitată. Problema care se pune în acest caz e nu numai de a descifra mesajul, ci și de a-l prelua, integrîndu-l structurii receptorului. Acesta din urmă execută o «lectură» selectivă (în sensul că adoptă anumite sugestii și refuză altele), dar, în același timp, operează grație prezenței manifeste sau ascunse a afinităților, o «asimilare», cu alte cuvinte o încorporare de substanță, reactivîndu-și propriile mecanisme intelectuale și afective de adîncime. Tocmai acest proces complex prin care receptorul se învestește în obiectul care-l incită, spre a-l modifica, modificîndu-se astfel pe sine, constituie ceea ce obișnuit numim «influență». Între toate tipurile de utilizare a modelelor străine, comportamentele de «alianță» (sau de «influență» — în sensul precizat) sînt singurele autentic productive, capabile să participe ori să declanșeze catalitic creația de valori. De aceea, vom și stărui mai mult asupra lor.

Paul CORNEA

«HAIDUCUL» ÎN LITERATURILE SUD-EST EUROPENE

Ca formă de luptă socială și antiotomană *h a i d u c i a* este fără-ndoială un fenomen tipic al întîrziatei medievalități sud-est europene. Reflexele sale în folclor și literatura cultă îi probează geografia întinsă și însemnătatea pentru mentalul colectiv din această zonă. Dacă primele semne le întîlnim încă din veacul al XV-lea, ele vor fi înregistrate pînă tîrziu, în pragul secolului nostru. Haiducia, se spune într-unul dintre puținele studii consacrate problemei, *«nu a fost niciodată lichidată pînă ce nu s-a stins singură, dispărînd obiectivul principal al luptei ei»* [1]. Cristalizarea tipologică la nivelul formelor literare va avea loc însă abia în veacurile XVII și XVIII, în cadrul economic și politic al Imperiului Otoman atins de o maladie incurabilă. Adevărat *picaro*, și reeditîndu-l pe *cavalerul* de altădată, *haiducul* concretizează un model de realizare umană. El și *dragomanul*, observa Virgil Cândea, *«sînt deopotrivă născuți din structuri în descompunere și situați prin funcția, idealurile și activitățile lor mai presus de aceste structuri»* [2]. De aici desigur *i s t o r i c i t a t e a* exemplară a haiducului, precum și — în ordine estetică — ilustrarea sa de către imaginarul sud-estic și din centrul european. Stara-Planina (Bulgaria), Olimpul (Grecia), Romania (Bosnia), codrul românesc și litoralul adriatic sau egeic localizează o adevărată instituție feudală organizată după sistemul căpităniilor. Avînd în comun atitudinea vindicativă și sfîrșitul deobicei tragic, *uscocii* din Adriatica, *haiducii* din Balcani și Carpați, *clefții* sau *palicarii* din Grecia precipită într-un *t i p* reprezentativ universalizat de folclorul subcontinental. Prezența sa efectivă la sud ca și la nord de Dunăre implică însă cîteva delimitări esențiale, credem, pentru înțelegerea diferențiatului său destin literar. Să observăm, mai întîi, că în ambele arii se admite continuitatea dintre *păstorie* și *haiducie*, ultimul fenomen devenind, după Octavian Buhociu, expresia *«saltului în istorie»* și soluția unei *«crize existențiale»*. Or, Ov. Densusianu demonstrase deja că haiducul era adeseori un cioban revoltat, ceea ce ar putea explica numeroasele interferențe dintre lirica păstorească și cea haiducească. Reprezentînd un stadiu mai evoluat *haiducul* coexistă cu *păstorul* dar și cu *hoțomanul* în sudul Dunării. E adevărat că și la noi *«relația cioban-haiduci-hoți avea în ea ambiguitatea timpurilor moderne de pe la 1900»* [3], deși versul *«Nu sînt hoț, ci sînt haiduc»*, culeș de Gr. Tocilescu deosebește, oarecum etic, două categorii de luptători. Astfel, hoțomanii ar fi *«cei care au haiducit în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Între*

---

[1] S. Iancovici, *Haiducia în Balcani, formă de luptă socială și antiotomană*, în *Studii și articole de istorie*, 1964, vol. 6, p. 59—60 ; cf. și Tr. Ionescu-Nișcov, *Haiducia și cîntecele haiducești*, în *Revista de folclor*, an III, 1958, nr. 2.

[2] Virgil Cândea, *Intelectualul sud-est european în secolul al XVII-lea*, în *Rațiunea dominantă*, Editura Dacia, 1979, p. 295 și 296.

[3] Oct. Buhociu, *Folclorul de iarnă, zorile și poezia păstorească*, Minerva, București, 1979, p. 280 și p. 320—321.

ei și ceilalți haiduci, deveniți figuri legendare, se află o considerabilă distanță temporală», crede Mihai Coman căutînd paradigma haiducului în *«complexul mitologic al războinicului»* [4]. Sudul Dunării va cunoaște, în perimetrul bulgar mai ales, mișcarea *cîrjaliilor*, adică a turcilor răzvrătiți împotriva puterii centrale a Imperiului condus de Selim al III-lea (1789—1807). Pătrunzînd, și în literatura despre jertfa creatoare, *cîrjaliul* e asimilat de *haiduc* mai întîi sub forma degradată de hoț, ca într-una din *Legendele din Satra-Planina* ale lui Iordan Iovkov. Faptul că Principatele servesc drept punct de sprijin pentru inițiativele haiducești din Balcani, consolidarea apoi a spiritului antiotoman ca parte integrantă din *balcanitate* nu estompează totuși funcția întrucîtva deosebită a haiducului din cele două arii. În Principate rolul său e unul preponderent social, în timp ce în Peninsulă haiducia are o funcționalitate social-politică și națională. Lupta de eliberare națională a popoarelor de-aici lărgește considerabil portretul haiducului la care aderă, ca în Bulgaria, *intelectualul*. De altfel transformarea haiduciei în mișcare politică caracterizează aproape întregul veac trecut începînd, de pildă, cu pregătirea răscoalei anti-otomane (1808—1813) de către fostul haiduc Karagheorghe, continuînd cu mișcarea de eliberare a grecilor (1821—1829), unde îl întîlnim pe Theordor Colcotronis și culminînd cu perioada 1877—1878, cînd cetele haiducești se integrează în războiul de eliberare al bulgarilor. Să amintim că în 1867 Gheorghi Rakovski alcătuise deja statutul scris al haiducului : *«Vom reînvia Bulgaria nu ca haiduci, ci ca răsculați»*, scria el, pentru ca Hristo Botev să vadă în emigrantul politic bulgar *«un legitim moștenitor al haiducului clasic»*. Menținerea, pînă tîrziu în Balcani, a sistemului otoman opresiv explică prezența haiducului ca necesitate socială istorică, precum și *ponderea — mult mai mare aici decît pe teritoriul românesc — a tipului literar*. Dacă eposul folcloric desăvîrșise procesul de abstragere al cutărui haiduc într-un model de conduită umană, e la fel de adevărat că balada haiducească — crescută din mentalitatea medievală a acestui spațiu — îl și fixează la intersecția *istoricului* cu *naționalul*, infirmîndu-se astfel părerea lui D. Caracostea din *Balada zisă istorică*. Era normal deci ca *tipul*, generalizat și văzut deobicei pe linie *eroică*, să fie circumscris de *subiecte* diferite, după cum variat se dovedea impactul cu forța otomană sau cu reprezentanții categoriilor sociale opuse. Alcătuind *«morfologia tematică a cîntecului nostru haiducesc»* Adrian Fochi distinge doar patru situații regăsibile și la sud de Dunăre, anume *«fata care devine haiduc»*, *«sluga devine haiduc»*, *«spargerea cetei de haiduci»* și *«mama haiducului»* [5]. Numărul lor redus, trimițînd la planul *«familiei patriarhale»* și mai puțin la viața feudală probează vîrsta mai recentă a *baladei haiducești*, calchiată uneori — ca la greci și sîrbi — pe ciclul vechilor *«cîtece de vitejie»*. Or, tocmai *istoricitatea* ridicată a speciei poate fi considerată un *invariant* sud-est european, fie că urmărim traseul de *picaro* al lui Nicu Ceara (Nicoțaras) sau al lui Velcu prin mai multe țări, fie că înregistrăm reflexul diferit al aceleiași isprăvi vitejești. Iată-l pe *Andruțu*, tradus din limba greacă și reprodus de Tache Papahagi în valoroasele sale *Paralele folclorice* : «În Liacura, Levadia, la Kiona din Solona / și la Bardușea naltă cea plină de prăpăstii, / sosit-a haiducimea condusă de-Andruței...» [6] etc. Folclorul albanez îl reține, ca în *Cîntecul lui Marco-Boceari Sulioti* : «Andrutzo în Levadhia / A strigat Elefteria ! / La geamii focul punînd, / Sînge de păgîn vărsînd» [7]. Haiducul sîrb Velcu Petrovič pătrunde în poezia bulgară sub numele de Velko și alături de «Miloș, frate de cruce». În ambele contexte memoria creatorului anonim reține sfîrșitul său tragic, el fiind cîntat și în versuri românești, asemănătoare pe alocuri cu cele din balada lui Iancu Jianu : «Pasmangiu [Pasvantoglu — n.ns.] s-a jurat, [...] unde-o prinde moș bătrîn, / Să-l pună să pască fîn / Aiduc Velcu s-a jurat : / Unde-l prinde îl va tăia» [8]. Reflectînd evenimente consemnate de istoria medievală, balada dezbate de asemenea și relația, uneori contradictorie, dintre *păstor* și *haiduc*,

[4] Mihai Coman, *Model eroic în balada haiducească*, în *Izvoare mitice*, Ed. Minerva, p. 150.

[5] Adrian Fochi, *Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești*, Editura Academiei R.S.R., 1975, p. 37, 54, 219, 232, 234, unde reia concluziile expuse în cadrul Colocviului Internațional de folclor despre *Cîntecul haiducesc în sud-estul Europei*, Cepelare-Bulgaria, 1972, 22—24 sept.

[6] Tache Papahagi, *Paralele folclorice*, Editura Minerva, București, 1970, p. 90.

[7] *Folclor albanez. Cetatea Rozafat*, Editura Minerva, București, 1974, p. 26.

[8] M. Milicević, *Kneževina Srbija (Principatul Serbiei)*, p. 1009 apud G. I. Gîrleanu, *Haiducie și haiduci*, E.E.R., București, 1969, p. 99.

ultimul considerat și în ipostaza mai puțin eroică de *hoț*. Ovid Densusianu citează exemple semnificative din folclorul românesc și aromân (după culegerea lui Pericle Papahagi)[9], după cum antologiile de literatură populară greacă ale lui Passow (1860) și Politis (1925) consemnează apelativul *fur* pentru haiduci ca Nicu Ceara, Vlahu-Tănase, Andruțu etc. Coabitarea *păstorului* cu *haiducul* indică, dacă nu un strat de vechime, cum sîntem tentați să credem, cel puțin niște condiții etno-sociale specifice, care au determinat — la noi și la aromâni — convergența cîntecului păstoresc cu cel haiducesc. În eposul grecesc în schimb tradiția akritică marchează puternic balada despre palicar sau kleft. Faptele *armatolilor* (echivalînd cu «milițiile haiducești» de la noi) au în comun cu acelea, mai vechi, ale akriților caracterul eroic. La fel se întîmplă și la albanezi unde un model mai apropiat, Skanderbeg, influențează portretizarea unor haiduci, precum Ceauș Prifti sau Ghika Than Borsioti. *Junake* sau «cîntecul de vitejie» sîrbesc impregnează și el producția populară despre haiduci, deși celebrul Vuk Stefanovič Karagič — fost consilier al lui Velcu Petrovič — îi va acorda, în antologia sa, un statut autonom, de *ciclu*, adică alături de acela închinat bătăliei de la Kossovo sau lui Marko Kraljevič. Mai complexă este figura haiducului în folclorul bulgăresc, ce îmbină adeseori *caracterul preponderent epic* al creației balcanice (grecești în special) cu acela *precumpănitor liric*, al producției românești. Această deosebire reală îl conduce pe Tache Papahagi la o delimitare excesivă, după opinia noastră, a celor două arii. *«Aclimatizată în sufletul poporului dacoromân»* (deși Densusianu arătase *continuitatea* dintre păstorie și haiducie), haiducia, conchide Papahagi, *«nu poate armoniza cu pasivitatea resemnată ce caracterizează sufletul daco-român»*[10]. Folclorul exprimă, e adevărat, certe diferențieri temperamentale și de comportament (trăsătura, de pildă, național-patriotică și ofensivă a grecilor[11]), el continuă și restructurează însă o anumită tradiție estetică doar în funcție de stimulii social-istorici, proprii poporului respectiv. *Căpidanul Nacea*, cunoscut *fur* aromân este cîntat și ca *armatol*, lupta antiotomană a acestuia din urmă o amintește pe aceea purtată de *akrit* împotriva sarazinilor, poezia veche eroică o influențează firesc pe aceea mai nouă, ce glorifică pe *haiduc*. Urme din ciclul akritic s-au descoperit astfel și la noi : *Pătru haiducul* are elemente regăsibile în balada sud-slavă *Marko ucide pe Muso Kesedžia*, în timp ce *Roman Copilul* ne trimite la versiunea greacă *Vlahul cel Mic*, tradusă de către Tache Papahagi, sau la o baladă asemănătoare albaneză[12]. Crezînd că împrejurările veacului al XVIII-lea alimentează «ciclul haiducesc», Nicolae Iorga îl pune în relație cu faza eroică, a baladei vitejești, căreia i-ar succede, de unde opinia — la fel de eronată — că lirica haiducească indică «democratizarea baladei» noastre tratată în dependență de cea sîrbă[13]. Cercetări ulterioare au dovedit că în spațiul românesc «cîntecele haiducești» nu formează totuși un ciclu coerent ; tipul e redus adesea la o «voce» lirică, chiar dacă bogată în nuanțe, datorită probabil substratului mioritic și păstoresc ce cristalizează de astă dată într-un mare ciclu epic. Pe de altă parte nume, motive și structuri narative comune celor două arii ne facilitează extragerea, împreună cu Pompiliu Eliade, a liniilor ce alcătuiesc portretul, cu valoare de model, al haiducului : *«Aucun ne présente une individualité distincte. Tous se moquent de la „potera", qu'ils attendent en dormant ou en faisant l'amour, et dont ils triomphent toujours ; ils ont toutes les chances, tous les succes d'amour, — ils ne s'attaquent jamais aux pauvres, dont ils sont, au contraire, les vengeurs, et qu'ils secourent ; aussi le peuple s'apitoite-t-il sur leurs échecs et sur leur fin, qui est presque toujours misérable»*[14]

Dacă figura schițată mai sus rămîne, în mare, aceeași, prelungirea — în perimetrul balcanic — a haiduciei ca mișcare politică explică bogata reprezentare a tipului în imaginarul folcloric, spre deosebire de ținuturile carpatice, unde epoca Regulamentelor Organice consemnează ultimele chipuri de haiduci (Tunsu, Grozea,

---

[9] Ovid Densusianu, *Ciobănia și haiducia*, în *Viața păstorească în poezia noastră populară*, E.P.L., București, 1966, p. 333—359.

[10] Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, E.P.L., 1967, p. 217 și 414. Savantul preia și acceptă de altfel demonstrația lui Densusianu cu privire la relația dintre *păstorie* și *haiducie* (p. 406—407).

[11] Tache Papahagi, *Paralele folclorice*, ed. cit., p. 7.

[12] Cf. Adrian Fochi, *Coordonate...*, ed. cit., p. 101—104 și 108—111 și Tache Papahagi, *Paralele...*, ed. cit., p. 122—126.

[13] O discuție critică asupra «ciclurilor» propuse de Nicolae Iorga în D. Caracostea, *Poezia tradițiană română*, E.P.L., București, 1969, vol. II, p. 299 și urm.

[14] Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit publique en Roumanie*, Paris, 1898, p. 27.

Ion ăl Mare etc.). Or, *aceeași diferență de amplitudine și semnificație se perpetuează, cum vom vedea, în literaturile sud-est europene.* Într-adevăr, scriitorul de aici respectă — sub raportul viziunii generale — cadrul folcloric național. Nici nu putea să procedeze altfel de vreme ce : *a.* medievalitatea evocată se găsește foarte apropiată, ca timp, în sud-est, iar *b.* modelul folcloric are o funcționalitate indiscutabilă și după instituționalizarea, tardivă, a culturii scrise. Romanul, nuvela, povestirea, poezia sau formele dramatice reiterează astfel *tipul* consacrat deja de poezia populară. Sporul adus constă în *accentuarea condiției sale tragice* precum și în tentativa, vizibilă în toate aceste literaturi, de a-l considera *un erou de epopee modernă.* Haiducul intră în țesătura *romanului istoric* ce are tocmai funcția de a resuscita epopeicul.

Să observăm deocamdată că examinarea literaturilor naționale despre haiduc validează același principiu concretizat în folclor. Anume, tipul literar e cu atît mai bine structurat cu cît fenomenul haiduciei a cunoscut o răspîndire și o durată mai mare. Așa este cazul, exemplar, al literaturilor bulgară și greacă ; pentru scriitorul român în schimb haiducul e o apariție mai curînd accidentală legată, în primele decenii ale veacului XX, de apetitul pentru senzațional al cititorului nostru. Turcia, ca să dăm un exemplu oarecum lateral, elaborează (nu întîmplător !) abia după deceniul al cincilea o operă remarcabilă : romanul lui Yaşar Kemal, *Inđje Mehmed, haiducul* atestă prelungirea haiduciei pînă în jurul anilor 1930 în provincia munților Taurus, ce trăia încă în plin regim feudal, cu toate reformele lui Kemal Atatürk.

Lirice sau epice, prelucrările culte trimit în continuare la toposurile spațiale fundamentale, cu care ne-a obișnuit folclorul : *muntele* (Bulgaria, Albania), *muntele* și *marea* (Grecia, Iugoslavia), *codrul* (România). Trăsătura comună a operelor vertebrate de prezența haiducului este fără-ndoială *prezentarea sa într-o culoare romantică.* Mai mult, majoritatea scrierilor apar în epoca de emergență a romantismului ce se întîlnea, ca la greci de pildă, cu ideea de renaștere națională. Haiducul e glorificat deobicei liric, fiind investit cu o *valoare simbolică* prin intermediul poemului de amplă respirație. *«Adevărații palicari nu fură și nu jefuiesc»*, scrie Stefanos Canellos, întîlnindu-se cu versul popular românesc citat mai sus *(«Nu sînt hoț, ci sînt haiduc»).* Tonul patetic și profetic caracterizează acest prim moment de ecloziune a literaturii despre haiducul asimilat, cum spuneam, de 1821, sau de revolta de la 1876. În el scriitorul proiectează de fapt aspirația la libertate națională, ceea ce explică transferul de semnificație asupra geografiei : *«Ca un haiduc Balcanul se înalță / Și zarea o scrutează dus pe gînduri»*, citim în *Cîntecul însîngerat* al lui Pencio Slaveikov. Grecul Spyridonos Tricupis publică poemul, semnificativ intitulat *Poporul, poem Kleftic,* la fel de mobilizator ca versurile byroniene ale lui Dyonissos Solomos din *Lambros* sau *Missolonghi.* Activismul haiducului e motivat mai ales social în literatura română : *«Și dacă întîmplările îl aduc a se face voinicel cu tăiușul de oțel, el nu merge în haiducie numai pentru dorința de a cîștiga bani, ci pentru că simte în sineși un îndemn neînvins către o viață de luptă și o ură neîmpăcată împotriva ciocoilor»* [15]. Alecsandri exemplifică de altfel cu poemul *Groza* ce, alături de *Badea haiducul* sau *Tunsu ăl mic* semnate de G. Baronzi, respectiv Al. Depărățeanu, se confundă aproape cu tiparul popular prin versificație și linearitatea portretului. Pretutindeni însă *tragicul dimensionează simbolul,* accentuîndu-se în acest mod vizionarismul romantic. «Galbîn ca făclia de ceară / Ce-aproape-i ardea, / Pe-o scîndură veche aruncat afară, / De somnul cel vecinic Groz-acum tăcea» *(Groza).* Sfîrșitul tragic și, corelativ, motivul *mormîntului* devin prezențe covîrșitoare împingînd la limită patosul romantic. Poemele lui Branko Radičevič *(Mormîntul haiducului)* sau Djura Jakšič *(Mireasa lui Bajo Pivljanin),* la care am adăuga creația lui Demosthene Valvanis *(Mormîntul kleftului)* ne restituie o atmosferă de exaltări normale pentru această perioadă de succesive renașteri naționale [16]. Poezii remarcabile semnează, în Bulgaria, Hristo Botev. Poemul în metru popular *(Haiducii)* sau evocarea epică se centrează pe același suflu *eroic :* «Acolo-n Balcani, / Flăcăul se zbate în sînge. / Și soarele-l arde pe-ncinși bolovani. / Și lupul blînd rana i-o linge» *(Hagi Dimităr).* Frecvența,

[15] V. Alecsandri, *Românii și poezia lor,* în *Proză,* București, 1876, p. 161.
[16] Cf. Miodrag Stojanović, *The motive of hayduk in servian and modern greek poetry,* comunicare ținută la cel de-al III-lea Congres Internațional de Studii Sud-Est europene, București, 1974.

și la bulgari, a «cîntecului haiducesc» (semnat de Peio K. Iavorov. Hristo Botev etc.) sugerează paralelisme ș convergențe cu lirica nord-dunăreană. Iată, de pildă, ciclul *Haiducilor* lui Pencio Slaveikov : «Înfrînți, răniți, supuși durerii / Merg trei haiduci, în faptul serii, / Sub piscuri goale și cărunte / Pe-nguste cărări de munte [...] Viteze suflete-așadară, — / Cu vălul morții se-mbătară / Dar lupii ies din grote crunte / Pe drumul vremilor de munte» [17]. Plasarea în peisajul montan, *monumentalitatea «celor trei», în sfîrșit, ritmul legănat și motivul drumului trimit* la *Doina* lui Șt. O Iosif : «Se duc uitați / Cei trei fîrtați. / Săltînd în șa / Plutind așa, / Ca trei stafii...». *Muntele* ocrotește haiducul sau îi regizează sfîrșitul perpetuîndu-i în același timp memoria. *«Casa noastră-i muntile»*, sună un refren aromânesc pregătind parcă antropomorfizarea acestuia la Pencio Slaveikov sau la Branko Radičevič (în poemul *Haiducul).*

Prima jumătate din secolul nostru circumscrie o altă vîrstă în literatura despre haiduci. Sensibilitatea romantică se păstrează, decantată în forme artistice superioare la un Iordan Iovkov sau Mihail Sadoveanu. În plus, *angajării directe* de pînă acum, exprimată deobicei liric, îi ia locul *evocarea* narativă. Interesul scriitorului se deplasează de la funcția preponderent simbolică la una *tipologică* prin excelență. În cadrul fixat de sensibilitatea romantic-folclorică se reconstituie *personajul complex* și *evenimentele* petrecute aievea. Patosul acompaniază firesc efortul de obiectivare ce caracterizează proza. Romanele lui Andreas Karkavitzas *(Haiducul)*, Stratis Myrivilis *(Vasili Albanezul)*, Kostis Bastias *(Minas răzvrătitul)*, Orlin Vasiliev *(Haiducul)* rămîn definitorii tocmai prin voința de a fixa un timp revolut, resimțit ca atare. De aici desigur accentul pe amănuntul etnografic și *portretul de gen*, regăsibil în diverse structuri narative. Iată-l pe Strahil, cu *«poturi cenușii din postav, strînși pe pulpe și împodobiți cu fireturi și găitane, pieptare croite tot din postav, albastre în spate și cusute cu fir de aur în față, iar sub pieptare — șerpare late»* [18]. Sau pe Miluș al lui moș Rusi, *«îmbrăcat în straie haiducești, cu obiele albe pînă la genunchi, legate cu nojițe negre încrucișate unele peste altele. Pe căciula lui lucea leul* (vechea stemă a Bulgariei) — n. ns.), *în mînă ținea sabia»* [19]. O asemenea *pittura* viu colorată este prezentarea, de către Emanoil Bucuța, a hiducului macedonean Apostol Doda : *«Picioarele lui lungi, întinse sub masă, mișcau, pe cînd vorbea, ca din clopoței fără sunet, din iminei negri foarte aduși, cu ciucuri mari de ață în vîrf. O mînă se oprise pe mătănii, iar alta căuta ceva în seleaf...»*. Descriptivismul, vizualismul excesiv unifică toate aceste portrete, cum anticipam altădată, printr-un forțat proces de exotizare. Același aer exotic impregnează epica albanezilor Sotir Andoni *(Ligos Dodani)* sau J. Xoxa *(Căpitanul)*, datorat, în parte, și intrigii erotice menită să îmblînzească figura aspră a haiducului [20]. Fiorul poetic al frumoaselor *Legende din Stara-Planina* îi schițează în schimb — împletindu-se cu senzaționalul — proiecția epopeică. *Sibil, Miluș* din *Capete de viteji*, celebrul *Inge* sau fostul haiduc *Krainalia*, care moare *în poiana Iglikăi* adîncesc sub o formă sau alta, fețele paradigmei descrisă de Pompiliu Eliade. Ele sînt înfățișate mai mult sau mai puțin romantic, așa cum procedează Sadoveanu în *Cozma Răcoare* sau în *Județ al sărmanilor*. Dimensiunea etică, tragicul condiției sale motivat în primul rînd social (de unde ridicarea, literar vorbind, la rangul de *tip* al țărănimii răzvrătite), în sfîrșit, culoarea romantică îl particularizează în galeria personajului literar sud-est european. Neliniștit, ducînd o existență de *picaro* pe potecile muntelui sau la țărmul mării haiducul e surprins, obișnuit, în situații limită. Vocația pentru epic a sud-est europeanului își găsește aici o fericită ilustrare. Povestirea, nuvela și romanul îi rotunjesc imaginea prin atentă reconstituire. În același timp însă *haiducul evocat alunecă treptat spre mitul ce absoarbe — filtrată de opera cultă — legenda folclorică*. Tonul participativ, aproape clamat în veacul trecut, se resoarbe, se purifică în poezia reținută și profundă totodată din fraza lui Sadoveanu sau Iovkov. *Obiectivarea*

---

[17] Cf. în ordine *Poeți bulgari clasici și contemporani*, în rom. de V. Tulbure, Editura Tineretului, 1962, p. 23—33 ; *Antologie de poezie bulgară de la începuturi pînă azi*, Minerva, 1977, p. 151—152 ; Pencio Slaveikov, *Versuri alese*, în rom. de V. Tulbure, E.P.L.U., București, 1967, p. 29—34.

[18] Orlin Vasiliev, *Haiducul*, în rom. de Tiberiu Iovan, Univers, Buc., 1970, p. 11.

[19] Iordan Iovkov, *Legende din Stara-Planina*, trad. și cuvînt înainte de C-tin Velichi, E.L.U., București, 1966, p. 90.

[20] Cf. Bihiku Koço, *Brève histoire de la littérature albanaise*, Editions «Naïm Frashëri», Tirana, 1964.

românească acompaniază tentativa de *mitizare*, evidentă mai cu seamă în literatura noastră. Am putea spune că scriitorul român «fixează» imaginea haiducului mai mult liric și mai puțin epic, comparativ cu ponderea mare a *tipului* în operele sud-slave. Sămănătorismul, în vogă la începutul secolului, facilitează proliferarea literaturii cu haiduci pe două coordonate. Poezia amintitului Șt. O. Iosif o inaugurează pe prima, în pofida contaminării masive de la formele populare în *Cîntec vechi* sau *Pintea*[21]. Poemul *Somnul lui Corbea* păstrează imaginea consacrată, monumentală : «Doarme uriașul, răsturnat pe spate, / Ferecat în lanțuri pline de lăcate // Barba-l învăleşte ca un strat de iarbă / Viperi și șopîrle i-au clocit în barbă... // Și-nchisoarea-i largă de-ar cuprinde-o țară. / Totuși lui i-atîrnă picioarele afară, // Ba mai pe-ndelete dacă s-ar întinde / Două țări alături ar putea cuprinde...». Se insinuează însă atmosfera ușor elegiacă, haiducul rătăcește într-un «halo» de singurătate : «Lumina aurie se cerne printre cetini. / Trecînd ușor, ca o nălucă, în zarea de apus, / Haiducul rătăcește, cu flinta-n spate, dus...» *(Haiducul)*. Drum îndreptat spre un «hău de vremuri», de unde V. Voiculescu îl recuperează : «Așa, crunt, pe murgul la mers legănat, / Cîntîndu-și aleanul cu viers trăgănat, // Din hăul de vremuri, ca dintr-un noian, / Adesea-mi răsare haiducul Stoian» *(Haiducul)*. Dar calea este fără de întoarcere, evocarea încercuindu-l pe haiducul care suferă, aidoma ciobanului mioritic, de aceeași «boală» fără leac : *dorul*. Poezia lui Blaga îi desăvîrșește zidirea în *mitul* spre care lirica noastră are, îndrăznesc să afirm, o aplecare firească : «S-a pierde în munte, s-a pierde, / Uitîndu-și de mumă și moarte. // S-a duce tot mai adînc pînă unde / se-nchid toamna șerpii sub stîncă. / Va să desferece duhul pădurii / și șipote negre cari cîntă // N-o să-l mai vadă nimeni cu anii. / Numai de sus pretutindeni / l-a dovedit cu țipăt uliul / și buha cu scurte jelanii» *(Haiducul)*. Blaga încheie traseul pe care versul lui Șt. O. Iosif doar îl sugerase, la fel cum Sadoveanu subliniase — în poezia prozei sale — același circuit bănuit în fastul epic al *Legendelor din Stara-Planina*.

Cealaltă direcție satisface dorința de senzațional la cititorul român din primele decenii ale secolului. Ceea ce explică probabil cultivarea «teatrului cu haiduci», formulă utilizată încă de către B. P. Hasdeu în *Răzvan și Vidra* (1867) și repetată apoi în *Haiducii* (1947) prolificului Victor Eftimiu. Elementul surpriză împinzește pînă la saturație proza lui N. D. Popescu *(Tunsu, căpitan de haiduci)*, sau reconstituiri altfel oneste, precum *Haiducul* lui Bucura Dumbravă ori scenariile scrise mai tîrziu de către Eugen Barbu *(Vînzarea de frate)*. Nici unul dintre titlurile amintite nu depășește media estetică (să nu spunem : subliteratura), ce caracterizează din păcate și ciclul în două volume al lui Panait Istrati. *Prezentarea haiducilor* (1925) și *Domnița din Snagov* (1926) au alcătuire tezistă : «*Haiducul nu-i tîlhar. Ca toată lumea să fie bună, tot omul trebuie să fie haiduc*» etc. Structura decameronică nu le salvează de clișeele întîlnite la un N. D. Popescu, eșecul lor estetic — pe care l-am discutat în alt context — datorîndu-se, evident, și limitelor concepției scriitorului. Floarea Codrilor, Cosma, monahul Spilca, vătaful Movilă etc. devin robii propriei libertăți împinsă, deziderativ, în absolut. *Răspunsul unui haiduc* («m-am făcut haiduc ca să-i apăr pe robi»), capitol ce încheie *Prezentarea haiducilor*, nu schimbă tonul declarativ și nici romanțarea excesivă, în pofida dimensiunii mitic-simbolice a unui personaj ca Ieremia de exemplu. Aprecierea drastică a lui Mihai Ralea, că efectul general «*e mai degrabă de parodie eroicomică decît de severă epopee*»[22] e validată și de raportarea romanului istratian la epica — contemporană și similară tematic — din literaturile sud-est europene, bulgară și greacă în special. *Plusul pe care scriitorul nostru îl aduce este desigur fiorul liric și re-dimensionarea mitică a haiducului*. Parte integrantă din sfera *tipului tragic* (de astă dată puternic colorat social și național) *haiducul* constituie un termen de referință pentru studiul morfologic al formelor epice sud-est europene. Alături de figurile *înțeleptului* și *parvenitului* el consolidează *romanescul* și contribuie la întreținerea, în continuare, a *spiritului epopeic*.

Mircea MUTHU

[21] Cf. studiul lui G. Dăianu, *De la haiduc la cîntăreț*, în *Revista Fundațiilor Regale*, an X, 1943, nr. 8, p. 395—403.

[22] Mihai Ralea, *Scrieri*, Minerva, București, 1977, vol. II, p. 429.

«ARCHIVU...»

MIHAI EMINESCU

«...SCUZA NEPREVEDEREI PRIN BUDGET...»*

I

România
Inspectoratul şcolar
Circumscripţiune Iaşi
No 324

Iaşi, 15 dec. 875

Domnule Prefect,

D. Nicolae Habar, învăţătoriul din comuna Bîrzeştii pl. Stemnic, acel judeţ, este normalistul cel mai bun, care-a ieşit în anul şcolar 874/75 din institutul Vasilie-Lupul. Prezentîndu-se puţin mai tîrziu cu cererea sa, n-am putut să-l recomandez decît pentru singura şcoală de gradul I-iu, ce mai rămăsese vacantă, adică pentru cea din Bîrzeşti. Numitul s-a plîns însă în mai multe rînduri că administraţia comunală nu găseşte mijloace nici pentru a-i întreţine viaţa de toate zilele măcar.

Vă fac atent D-le Prefect, că salariele de la Stat se plătesc o dată la trilunie şi că prin urmare, dacă comuna nu avansează nimic învăţătoriului, acesta e neapărat redus de a muri de foame. Vă mai amintesc adresa mea No 293, în care am premis cuvintele că «învăţătorii rurali mai buni ar

* Editarea fragmentară a documentelor din diferite arhive privind activitatea lui Eminescu aduce mari prejudicii culturii naţionale cînd ele nu mai pot fi recuperate în integralitatea lor. Corespondenţa poetului cu Prefectura judeţului Vaslui din anii revizoratului şcolar este, poate, cea mai vitregită. Arhiva acestei instituţii a fost distrusă în cel de-al doilea război mondial şi s-au salvat, prin grija unor iubitori ai scrisului eminescian, după cîte ştim, numai două rapoarte, pe care le publicăm acum pentru prima dată. Primul raport nu este menţionat de editorii operei poetului. Cel de-al doilea raport este prezentat de I. Scurtu (*Scrieri politice şi literare*, Bucureşti, 1905. p. 268) cu o notă introductivă : «Nr. 325/75, *prefectului de Vaslui*. Tratează despre starea proastă a şcolii din Borosești, arătînd că primăria n-a vrut să cheltuiască pentru ea». Spre a ilustra această realitate se citează din raport un singur aliniat, pe care îl reproducem cu corp de literă diferit. Se cuvine observat, de asemenea, că editorul îşi ia libertatea să modernizeze textul eminescian. Sfîrşitul de frază : «*şi că o bună chizbuire uşor prevale cheltuieli estraordinare ale anului curent asupra veniturilor celui viitor*» devine : «*şi ca cu bună chibzuire cele cheltuite pe anul curent se pot uşor acoperi din veniturile anului viitor*».

Eminescu a adresat Prefecturii de Vaslui cel puţin 35 de adrese şi rapoarte privind bunul mers al şcolii. Din aceste documente numai două sînt editate, după cîte ne dăm seama, integral (I. Scurtu, *op. cit.*, p. 264, 266). Este o adresă, nr. 293, la care trimite Eminescu în primul document pe care îl publicăm şi un raport în care îi atrage atenţia prefectului să controleze prevederile din bugetele comunelor privind şcolile. I. Scurtu mai rezumă un raport, probabil tot după metoda de mai sus, în care este vorba de «permutări» de şcoli (*op. cit.*, p. 264). Eminescu adresează şi Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii

trebui să simtă întotdeauna că ochiul administrației județene e-ndreptat asupra lor și a silințelor lor : de aceea trebuie ca prevederile bugetare comunale să li creeze mijloacele materiale pentru ca ei să poată îngriji în deplină liniște de îndatoririle lor». În acea adresă am citat ca recomandabil și pe învățătoriul Nicolae Habar. S-ar putea deci ca comuna să avanseze învățătoriului mijloacele de existență din prevederile anului viitoriu sau printr-un credit suplementar ; și aceasta e cu atît mai ușor cu cît comptabilitatea comunelor e mult mai simplă și mai ușor de supravăzut decît acelea ale administrațiilor centrale.

Revizor școlar
M. Eminescu

D-Sale
D-lui Prefect al Județului Vaslui

II

România
Inspectoratul școlar
Circumscripțiune Iași
No 325

Iași în 16 decemvrie 875

Domnule Prefect,

Normalistul I. Spiridon, numit învățătoriu în Borosăști prin ordinul Ministeriului No 7838, îmi comunică că pîn-în ziua de azi școala din acea comună nu s-a deschis, de vreme ce primăria refuză de a-i da orișice ajutor. La revizia făcută în vara acestui an am constatat că în localul închiriat pentru primărie se află trei odăi goale, din cari una ușor s-ar fi putut ceda școalei. Și anume : o odaie în etagiul de sus mai greu de făcut accesibilă pentru școală, pentru c-ar cere oarecari cheltuieli de prefacere, dar totodată și cea mai bună ; alte două în eta-

Publice un raport, tot la 16 decembrie 1875, în care face vinovată Prefectura de aceste «permutări» fără consultarea revizorului școlar. Ministerul îi atrage atenția prefectului județului Vaslui să nu mai facă «permutări de școale de la un cătun la altul fără a cere mai întîi opiniunea revizorului». Prefectul răspunde printr-o telegramă : «Nu știu de ce se plînge Eminescu, ar face bine să se adreseze la mine înainte d-a se plînge, rog dă-i ordin să urmeze astfel, fiind mai regulat și mai practic».

Prefectul de Vaslui pune pe rapoartele lui Eminescu, pe care le publicăm, rezoluții ce nu aveau un caracter obligatoriu : «*Dechemvrie. 17/29. Se cuvine Consiliului permanent*» și «*1875. Decemvrie 20/1 ianuarie 1876. Se cuvine Comitetului permanent*». Prefectul întrunește Consiliul permanent la sfîrșitul lui decembrie 1875 și înscrie în bugetul celor două comune pe exercițiul anului următor, așa cum cerea Eminescu, sumele pentru localul de școală și plata învățătorului.

După acest «incident» se stabilesc probabil raporturi de-o mai bună colaborare între Eminescu și administrația județului. Nu avem decît de regretat că din arhiva prefecturii Vaslui nu au mai putut fi salvate și alte documente.

Să mai notăm, în final, că la Arhivele Statului din Vaslui se păstrează, din timpul revizoratului școlar al lui Eminescu, o singură adresă, pe un formular tipărit, privind introducerea de noi manuale în școlile primare. În listă figurează, pe primul loc, manualele lui I. Creangă. Documentul a fost recuperat în anii din urmă de la o școală primară din județ și se păstrează, cu text identic și numai cu adrese diferite, și în alte arhive din țară.

D. VATAMANIUC

giul de jos, din cari una servește de arest și foarte umedă, cea de-a doua mai mică și mai puțin umedă are nevoie de foarte puțină reparatură. Afară de aceea, dacă primăriei nu i-ar fi convenit de-a așeza școala în localul său, dar ar fi avut intenția de-a închiria local, ar fi trebuit s-o facă la sf. Dumitru cînd se obicinuiește a se închiria casele la noi în țară. Local încăpătoriu s-ar fi găsit într-adevăr în satul Borosăștii, casele D-lui Ioan Berezovski, neguțătoriu care, de nu mă-nșală memoria, ține în arendă și venitul băuturilor spirtoase din acea comună, încît o transacție bănească cu dînsul ar fi fost ușor de regulat.

Ce s-atinge de bănci, catedră, orologiu și cl., acestea reprezentează o sumă atît de mică, încît ușor s-ar fi putut acoperi, dacă ar fi existat cîtuși de puțină bunăvoință. Scuza, că toate acestea nu sînt prevăzute în bugetul anului curent, ar fi valabilă numai atunci cînd comunele și oamenii ar trăi un singur an, pe cînd știm cu toții, că anii sînt împărțiri făcute timpului de către oameni și că o bună chibzuire ușor prevale cheltuieli estraordinare ale anului curent asupra veniturilor celui viitor. De aceea constat cu părere de rău că comuna Borosăști n-au întîmpinat cu bunăvoință intențiile onor. Ministeriu al Instrucțiunei publice și privește școala ca un lucru de prisos.

Sper însă că cel puțin cu începerea anului viitor aceste lucruri se vor schimba prin ordinele D-Voastre, căci atuncea și scuza neprevederei prin budget, întrebuințată de primărie, va cădea de sine.

Revizor școlar
M. Eminescu

Domniei Sale
Domnului Prefect al Județului Vaslu

I. L. CARAGIALE

«...UNDE SUNTEM ȘI ÎNCOTRO MERGEM»*

Săptămîna viitoare apare negreșit :

MOFTUL ROMÂN

Revistă spiritistă națională
Organ pentru răspîndirea științelor oculte în Dacia Traiană
Director, I. L. Caragiale

Prim redactor, Anton Bacalbașa
Agenția telepatică *Fachino*

Cetățeni !

Quousque Tandem ! A venit momentul să ne dăm seama unde suntem și încotro mergem !

Astăzi, cînd România ocupă un loc de onoare în concertul european, grație unui concurs de împrejurări favorabile și grație stelei noastre polare, care nu ne-a părăsit niciodată, ca să zicem așa, — avem o sfîntă datorie să nu ne dezmințim în fața Marilor Puteri, cari au ochii ațintiți asupra noastră. Bineînțeles, nu noi vom fi aceia cari să nu ținem seama de poziținea geografică a regatului nostru de abia în formațiune.

Și cînd zicem «formațiune» zicem totul.

*
* *

Cetățeni ! !

Acestea sunt motivele cari ne-au îndemnat să înavuțim literatura presei noastre quotidiane ca un organ bihebdomadar, care să poată afirma sus și tare cine suntem, de unde venim, unde mergem și ce vroim.

Ziarul nostru se va-ntitula *Moftul român.*

Cît pentru programul nostru, el este variu și omogen, căci varii și omogene sunt și necesitățile tuturor cetățenilor acestei mult încercate țărișoare.

Cetățeni ! ! !

Ne-am asigurat colaborarea peniților celor mai bine reputate și sperăm că *Moftul român* va fi indispensabil tuturor acelora cari cugetă și simt românește.

Nu vom cruța nici un sacrificiu pentru atingerea mărețului scop ce ne-am propus pe cărarea spinoasă a ziaristicei.

Văzînd cele ce se petrec în țara aceasta de la Divanurile *Ad-hoc* și pînă în zilele noastre, avem cu noi credința în victoria finală a Moftului și atîta ne este suficient, ca să nu zicem mai mult.

---

* Text comunicat de Stancu ILIN. Comentariul istorico-literar în rubrica «Restituiri», p. 126. **«Publicăm documentul în integralitatea sa, cu toată circumspecția necesară. Ne gîndim că, dată fiind insuficiența instrumentelor de lucru, surprize de tot felul pot apărea oricînd. Eventuale noi precizări le așteptăm cu interes.»** (n. ed.).

Avem convicțiunea fermă și inebranlabilă că, dacă opiniunea publică nu ne va încuraja, vom avea cel puțin cu noi asentimentul strămoșilor noștri, cu cari vom întreține zilnic relațiunile cele mai cordiale.

Moftul se va vinde pe modicul preț de 15 bani exemplarul.

Și : acum, cînd putem zice : *alea jacta est !* sau cum așa de frumos se exprima poporul român în poeticul său limbaj : «ce i-o fi tatii, i-o fi și mamii... !»

acum, cînd *Moftul* e gata să intre în fine cu lealitate și francheță în incarnațiunea publicității,

nu ne rămîne decît să zicem terminînd :

Cetățeni ! ! ! fiți gata și *Sursum corda !*

Numa 15 santimuri exemplarul !

Administrația Moftului Român, București, Tipografia Gr. Luis, strada Academiei 24.

ALEXANDRU ODOBESCU

«...*DIN PUNCTUL DE VEDERE AL ANTICHITĂȚILOR NAȚIONALE*...»

Domnule decan,

Mi-ați făcut onoarea a mă însărcina ca, împreună cu d-voastră, să examinez lucrarea prezentată de d-l. Teohari Antonescu ca teză de licență la Facultatea noastră, sub titlul : *Cultul cabirilor în Dacia.* Voi rezuma aci, cît se poate mai pe scurt apreçuirile pe care ni le-am împărtășit între noi asupra acestui studiu, la care trebuie de îndată să mărturisesc că eu unul am luat oarecare parte ca promotor și instigator inițial al lui.

Într-adevăr, monumentele foarte curioase și mai cu totul necunoscute despre cari lucrarea de față tratează și cari i-au servit de bază, au fost culese de mine într-un mare număr de ani și nu puține note și indicațiuni bibliografice și anticuarii asupra lor aveam de mult adunate, cînd, la 1888, renunțînd, după lungi întîrzieri, a întocmi eu însumi un

AL. ODOBESCU ÎȘI REVENDICĂ PATERNITATEA ?

Mulți dintre cei care au parcurs efectiv sau au răsfoit numai volumul *Cultul cabirilor în Dacia* (Studiu archeologic și mythologic asupra unor monumente antice, în mare parte inedite și descoperite în regiunile Istrului, cu XII tabele lithografice, București, Librăria lui Alexandru Degenmann, 1889, XV+ 260 p. + XII pl.), lucrare susținută de Teohari Antonescu ca teză de licență la Facultatea de Litere și Filosofie din București, în 1889, se vor fi întrebat, desigur, cum de a fost posibil ca un tînăr absolvent al Școlii Normale Superioare să elaboreze la o vîrstă atît de fragedă și într-un răstimp așa de scurt, fără a beneficia de vreo cercetare în marile muzee și biblioteci europene — în perioada cînd studiile de arheologie și mitologie deabia se înfiripau la noi — o lucrare de specialitate atît de întinsă, de temeinic documentată și cu atît de

memoriu academic asupra unui subiect, ce întotdeauna mi s-a părut foarte interesant, chiar din punctul de vedere al antichităților naționale, dar totdeodată și foarte complex, am înmînat, după propria d-sale cerere, d-lui Teohari Antonescu, unul din auditorii cei mai asidui la prelegerile mele universitare de archeologie, tot materialul, încă inform și confuz, ce-mi sta la îndemînă.

Ceea ce însă trebuie să adaog este că aspirantul nostru la gradul de licențiat a folosit în mod foarte meritoriu acest contingent ce-i era străin. D-sa l-a coordonat cu o metodă clară și logică și astfel a reușit să extragă dintr-însul, precum și din cercetări și adaose prin care l-a îndeplinit, dovezi, deducțiuni și soluțiuni la cari, nu fără trudă, notele mele singure puteau să mîne numai pe un spirit ager, laborios și înzestrat cu multă stăruință și perspicacitate, ba chiar și cu oarecare intuițiune, deci ingeniozitate archeologică.

Acestea sunt merite cu atît mai prețioase cu cît pînă acum studiile asupra antichității și mai ales asupra producțiunilor ei artistice și mitologice nu au luat în țară la noi o dezvoltare normală, nici nu au încă la dispoziționea lor destule elemente literare și mai cu seamă plastice, spre a exercita asupra tinerimei studioase o temeinică și legitimă atrac-

îndrăznețe idei, dintre care cel puțin unele au rămas rodnice în sugestii pînă astăzi.

Răspunsul l-ar fi putut afla din chiar *Precuvîntarea* volumului citat, dacă mărturisirile autorului nu ar fi fost interpretate ca simple afirmații de complezență, menite a-l omagia pe Al. Odobescu, profesorul îndrumător, căruia îi era și dedicată, de alfel, lucrarea. Căci iată ce declara viitorul titular al catedrei le arheologie de la Universitatea din Iași[1]: *«Concluziunile la care am ajuns prin studiul prezent ne-au fost sugerate, arătate chiar de către dl. profesor Al. Odobescu, a cărui comoară nesfîrșită de cunoștințe varii și sigure nimănui nu-i este necunoscută. D-sa, cu o bunăvoință rară, ne-a pus la dispozițione aproape toată bibliografia subiectului și o mulțime de notițe și observațiuni adunate și înregistrate de d-sa încă de timp îndelung»*.

Un document oficial, pe care ne-a fost dat să-l descoperim de curînd la Arhivele Statului[2], înlătură orice dubiu în privința participării efective a lui Al. Odobescu la realizarea, în diversele ei faze, a lucrării menționate.

Redactînd, astfel, referatul de acceptare al studiului *Cultul cabirilor în Dacia*, în vederea tipăririi și susținerii lui ca teză de licență, profesorul Odobescu face cîteva precizări revelatorii privitoare la geneza lucrării, ce pun în evidență cu claritate contribuția sa hotărîtoare la inițierea, continuarea și finalizarea ei.

Imprimînd considerațiilor sale o tentă evocativ-rememorativă, puțin obișnuită cadrului dat, Al. Odobescu își declară de la bun început — în fața decanului Facultății de Litere și Filosofie din București, Epaminonda Francudi — rolul de «promotor și instigator» pe care l-a avut în elaborarea studiului.

Despre aceste îndelungate și stăruitoare preocupări ale lui Odobescu, de notorietate publică în epocă, precum și despre mulțimea materialului adunat,

[1] Conferențiar (din 1894), apoi profesor suplinitor (de la 1 oct. 1895) și ulterior titular al catedrei de archeologie și antichități, Teohari Antonescu a funcționat la Universitatea din Iași pînă la stingerea timpurie din viață, în mai 1909. În afara studiului *Cultul cabirilor în Dacia*, a mai publicat următoarele volume : *Lumi uitate*, studii literare și archeologice, Iași, 1901, II + 214 p. ; *O problemă politică. Cestiunea macedoneană*. Cauzele turburărilor și intervenția diplomației europene, Iași, 1903, 45 p. ; *Le trophé d'Adamclissi. Etude archéologique*, Iassy, 1905, II + 252 p + 10 f. pl. ; *Cetatea Sarmizegetusa reconstituită* [după Columna Traiană și ruinele de la Grădiștea], I, Iași, 1906, 80 p.+2 f. pl ; *Columna Traiană studiată din punct de vedere archeologic, geografic și artistic*, Iași, 1910, III + 271 p. + pl. (apărută postum).

[2] Arhivele Statului București, Fond Facultatea de Litere și Filosofie, dosar nr. 49/1889, ff. 17—18.

țiune. Totuși, scrupuloasa atențiune cu care autorul tezei a supus la felurite analize și la critici succesive foarte lămurit răspicate unele opere de artă antică cu totul neînțelese sau rău interpretate înainte de d-sa (în *Partea I-a a tezei)*; modul cum d-sa a căutat să întemeieze pe o sumă de erudite mărturii scrise și pe o bogată culegere de monumente asimilate, o teorie cu totul nouă pînă acum în știință, asupra originei și esenței așa tare disputată a cultului cabirilor (în *Partea II)*; expunerea metodică și destul de completă ce d-sa a făcut despre răspîndirea acestui cult la cele mai multe și mai diverse popoare ale lumei vechi (în *Partea III)*; în fine, dezvoltările ce d-sa, pe baza unor studii comparative, a izbutit să întrunească asupra dogmelor și practicelor religioase ale anticelor populațiuni indigene din Dacia (în *Partea IV)*; toate acestea, cu aparatul lor de dovezi și de demonstrațiuni, fac, pare-mi-se, din prezenta sa dizertațiune, o lucrare personală foarte meritorie căreia facultatea noastră nu poate să-i refuze a sa aprobare ca teză demnă de a fi tipărită și susținută dinaintea ei, oricare ar fi obiecțiunile de amănunte ce s-ar opune ideilor emise și susținute într-însa, sau modul cu care ea le expune.

Dacă la noi, ca în genere, orișiunde, originalitatea unei păreri nouă, enunțată într-o cestiune de știință constituie un merit special [al] auto-

cercetătorul interesat poate extrage numeroase informații din volumele de corespondență emisă[3] sau primită[4] de savant, ca și din mărturiile unora dintre contemporanii săi.

Așa, de pildă, în scrisoarea din 7 martie 1872, adresată lui G. Henzen, primul secretar al Institutului de corespondență arheologică din Roma (Instituto di Corrispondenza Archeologica)[5], cercetătorul poate găsi o primă expunere de ansamblu a punctului de vedere cu totul original al lui Al. Odobescu în privința monumentelor cabirice din părțile Dunării de Jos (ce avea să fie preluat și dezvoltat pe larg de către Teohari Antonescu), precum și mărturisirea intenției de alcătuire a unui memoriu academic asupra respectivei chestiuni (de care avea să amintească în referatul din 1889). «*Je prépare* — își dezvăluia intențiile lui G. Henzen, de la care solicita copiile unor basoreliefuri, aflate cîndva în colecția lui J. Kemény, și informații suplimentare asupra cultului cabirilor — *un travail détaillé sur ces monuments que je considère (sauf rectification) comme les preuves d'un culte spécial, adopté plus particulièrement par les soldats et les colons romains qui vinrent habiter les régions du bas Danube dans les premiers siècles de notre ère. Le caractère de ce culte, qui a certainement emprunté bien des éléments au Mit* <h> *riacisme* <sic> *et peut-être aussi à d'autres religions de l'Asie occidentale, est, je pense, tout local et je n'hésite pas à y voir une manifestation de la tradition Cabirique de Thrace, présentée dans ses rapports avec celle des Dioscures et associées à des croyances venues de l'orient*»[6].

Alte scrisori, presărate de-a lungul celor peste două decenii de viață, în răstimpul cărora Al. Odobescu s-a preocupat de circumscrierea și explicarea cultului cabirilor în Dacia, ne vorbesc despre strădaniile savantului de a-și procura cărțile necesare atingătoare cu subiectul dat sau de a obține copii și desene după principalele monumente cabirice din țară și străinătate, în sfîrșit, de dorința lui de a avea mereu în preajmă copiile obținute, spre a le putea compara în orice moment cu monumentele aflate în muzeele europene.

---

[3] Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. VIII—X, text stabilit, note și indice de Nadia Lovinescu, Filofteia Mihai și Rodica Bichiș, cu o introducere la vol. VIII, de Al. Dima, Editura Academiei R.S.R., București, 1979, 1983, 1984.

[4] *Alexandru Odobescu și corespondenții săi*, ediție de Filofteia Mihai și Rodica Bichiș, Editura Minerva, București, 1984, 391 p.

[5] Al cărui membru corespondent avea să fie ales și Al. Odobescu la 9 decembrie 1873.

[6] Alexandru Odobescu, *Opere*, VIII, pp. 273—274.

rului carele, aflînd-o a știut să o sprijine temeinic pe argumente și probe de valoare, apoi, în momentul de față cel puțin, nu putem încă noi, nici chiar aci în Facultatea de Litere, să pretindem, cu o deplină rigoare, ca și formele sub cari ni se prezentă cele mai conștiincioase studii făcute de tinerimea universitară numai în patrie, să aibă toate perfecțiunile externe, toată corectitudinea, toate desăvîrșirile cerute în ale țări, unde limba națională e mai cu îngrijire cultivată în școale și în literatură, unde materialul cultural în genere oferă înlesniri mai mari. Într-adevăr, pentru ca să se execute o operă științifică fără de sminteală, trebuie, negreșit, nu numai să stea la îndemîna cercetătorului tot ce este necesar spre a feri lucrarea sa de orice lacună, de orice eroare, de orice disproporțiune sau confuziune, dar mai trebuie și autorului o deprindere particulară de a utiliza cu măiestrie, cu o dreaptă cumpătare și fără oboseală izvoarele cele mai diverse, cele mai aride. Teza de față, deși nu lipsită pe alocurea de oarecare semne de inexperiență, se prezentă, dupe a mea părere, ca una din încercările cele mai vrednice de laudă în acest sens, aș putea chiar adăoga că ea este un prognostic fericit pentru înălțarea nivelului științific al Universității noastre, în materie de archeologie.

Astfel, de la Paris, el îi scrie, la 14/26 I 1880, lui I. Bianu, să-i trimită cele «*2 tăbliță fragmentate de gips, reprezentînd basoreliefuri ale cabirilor din Dacia, și 2 statuiete curioase de gips*», constituind «*reproducerea dublă a aceluiași obiect din muzeul de la Cluj*», pe care le depusese la Academie [7]. Sfaturile nesfîrșite pe care le dă lui I. Bianu în privința modului de ambalare a gipsurilor, spre a nu se deteriora pe drum, ne lasă să înțelegem cît de cucerit era Odobescu de subiectul respectiv și cîtă pasiune investea în activitatea arheologică.

Nu întîmplător, Gr. G. Tocilescu, căruia savantul îi comunicase, «*cu amabilitatea-i cunoscută*», «*mai multe desemnuri după monumentele cabirice*» în vederea definitivării lucrării *Dacia înainte de romani*, avea să noteze în paginile acesteia : «Dl. Odobescu a adunat un prețios material asupra cestiunii și așteptăm de la studiile d-sale, totd-auna conștiincioase și solide, lumini nouă asupra unui punt din cele mai complicate din mythologia greacă» [8].

Prins însă cu elaborarea monografiei *Le Trésor de Petrossa*, Al. Odobescu amînă mereu redactarea «*memoriului academic*», pînă cînd, în 1888, dornic să vadă odată lucrarea finalizată, se hotărăște să-i pună la dispoziție lui Teohari Antonescu toate notițele, fișele, trimiterile bibliografice, cărțile, desenele și gipsurile referitoare la tema atît de îndrăgită. Pe baza lor, tînărul elev al Școlii Normale Superioare din București avea să scrie, după cum ușor se poate deduce, într-un interval de cel mult zece luni, studiul *Cultul cabirilor în Dacia*.

Evident, despre colaborarea din perioada de trasare a liniilor directoare și de redactare efectivă a lucrării, Al. Odobescu nu putea relata prea multe, dat fiind obiectivul expres al referatului. Totuși, el lasă să se înțeleagă cu destulă claritate că dovezile demonstrației, ca și soluțiile rezolvării tuturor problemelor ridicate de subiect se găseau în notele sale. Și marele merit al candidatului ar fi constat tocmai în puterea de a le fi intuit.

Se înțelege însă, că savantul a urmărit îndeaproape închegarea și dezvoltarea în formă definitivă a ideilor lucrării, oferindu-i în permanență autorului prețioase informații și îndrumări. Fapt pe care Teohari Antonescu avea să-l recunoască deschis în fragmentul citat din «precuvîntarea» cărții și să-l sugereze, ulterior, în studiul *Activitatea ști-*

[7] Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. IX, p. 16.

[8] Grigore G. Tocilescu, *Dacia inainte de romani. Cercetări asupra popoarelor cari au locuit țierile române de a stînga Dunării, mai înainte de concuista acestor țieri de către imperatoriul Traian*, Tipografia Academiei Române, București, 1880, p. 695. Lucrarea lui Tocilescu dedicată lui Alexandru Odobescu fusese «premiată de Societatea Academică Română, la 1877, din fondul Odobescu».

Cred, domnule decan, că, în aceste puține cuvinte am dat o dreaptă și nepărtinitoare schițare a impresiunilor ce noi amîndoi am cules din cercetarea minuțioasă a lucrării d-lui Teohari Antonescu asupra *Cultului cabirilor în Dacia*; astfel că d-voastră și ca prețuitor competent al conținutului ei, și ca decan al Facultății, ținînd seama de toate considerațiunile expuse mai sus, din intimă convingere, îi veți acorda în mod oficial, autorizarea cuvenită.

Primiți, vă rog, domnule decan, încredințarea prea distinsei mele considerațiuni.

Odobescu

D-sale domnului profesor Ep. Francudi, decanul Facultății de Litere și Filosofie la Universitatea din București etc. etc.

D-sale domnului profesor Ep. Francudi, decanul Facultății de Litere și Filosofie la Universitatea din București etc. etc.

ințifică a lui Alexandru Odobescu[9], cînd vorbea de fericirea de a se fi numărat printre cei care «au stat zilnic în contact cu dînsul» și au profitat de «sfaturile sale».

Mai mult, tînărul absolvent avea să mărturisească cu onestitate că lucrarea sa a beneficiat de contribuția lui Odobescu nu numai în plan ideatic, dar chiar și sub aspect formal, întrucît în cuprinsul ei au fost preluate nu o dată ad litteram, descrierile făcute de savant diverselor monumente cabirice. «*În acest prețios material, încredințat acum nouă cu o deplină dezinteresare de dl. Odobescu* — scria el — *am dat chiar peste cîteva fragmente din descrierea monumentelor, făcute cu o exactitate și o amănunțime pe care ne-ar fi fost anevoie să le atingem și, atras de justețea stilului, nu ne-am sfiit de a copia în multe părți fraze întregi*».

Ceea ce se știe însă mai puțin e că Odobescu a ținut să facă el însuși corecturile cărții[10], desigur, în primul rînd spre a înlătura greșelile nedorite ce s-ar fi putut strecura în cursul operațiunilor tipografice, dar mai ales spre a-i da un ultim lustru, înainte de a se despărți definitiv de ea.

Căci deși lucrarea fusese scrisă de altcineva, și apărea sub alt nume decît al său, el se simțea foarte legat de ea — ceea ce se resimte, atît din referat cît și din diverse epistole și notații, de felul celei ce urmează, făcută în mai 1889: «*aș vrea să-i reușească* [lui Teohari Antonescu] *ca și cum ar fi propria mea operă*»[11], ce sugerează, pe lîngă simpatia față de cel mai prețuit elev al său, atașamentul nemăsurat față de studiul ce nu ar fi fost realizat niciodată fără de contribuția sa substanțială din faza de documentare și pînă la corectură.

Desigur, istoricul literar nu poate schimba, după aproape un secol, voința lui Al. Odobescu, de a nu-și trece numele[12] pe o carte care a inițiat-o, a adus-o pînă în pragul redactării, a structurat-o în substanța ei intimă, a urmărit ca înlănțuirea ideilor să conducă spre concluzile întrevăzute de el cu mult înainte, a lăsat să treacă în ea numeroase fragmente scrise de el, a revizuit-o, probabil ,în fazele succesive de elaborare și, sigur, în corectură, în sfîrșit, a înzestrat-o cu ilustrațiile atît de necesare.

Dar, prezentînd toate cele de mai sus, poate schimba statutul acestei cărți, privită pînă acum cu multă rezervă, și impune rejudecarea ei în perspectiva viziunii de ansamblu a lui Al. Odobescu — asupra mitologiei, arheologiei, istoriei și artei. Căci adevărul este că savantul *i-a fost și trebuie considerat drept co-autor.*

I. OPRIȘAN

[9] *Convorbiri literare*, XXXI, nr. 3—4, martie—aprilie 1897, pp. 339—370.

[10]—[11] Cf. Al. Odobescu, *Pagini regăsite*, ediție critică de Geo Șerban, E. P. L., București, 1965, p. 393.

[12] Poate și din dorința de a încuraja studiile serioase de arheologie din țara noastră.

CONFESIUNI LITERARE

MIHNEA GHEORGHIU

«Timpul e cel mai bun judecător, deşi însăşi judecata lui se mai schimbă»

Ar trebui să răspund cu o întreagă carte ● Fusese învăţătoare şi cînta frumos ● Un fel de val de romantism revoluţionar ● Cred că am debutat la Dacia Nouă ● În 1938, Brâncuşi a luat masa cu Comarnescu şi Jianu ● Printre poeţii de mine îndrăgiţi – Geo Bogza ● De la Walt Whitman încoace ● Avantgarda — această formă de eliberare revoluţionară ● Combătuseră fascismul cu arma în mînă ● «Cererea şi oferta» pe piaţa bunurilor culturale internaţionale.

I : Vorbind despre începuturile dv. literare, în diverse ocazii publicistice, aţi insistat, nu o dată, asupra climatului intelectual în care v-aţi format, îndeosebi cel al liceului «Fraţii Buzeşti» din Craiova. Ar fi interesant însă, să evocaţi un alt mediu şi un alt univers, cel al copilăriei, după opinia mea, esenţial în formarea unui viitor artist. Ce loc ocupă figura mamei în acest «centru» familial ? Aţi lăsat, de altfel, să treacă în amintirile dv. destule note emoţionale, care mă fac să cred că în ceea ce sînteţi astăzi, sub raport intelectual şi artistic, mama a jucat un rol esenţial.

R : *Observaţia aceasta este sensibilă nuanţelor celor mai multor biografii de intelectuali români şi denotă o luciditate firească pentru un istoric literar care a înţeles că, în ţara noastră, istoria oricărei familii — de sînge sau de spirit — împrumută ceva — oricît de puţin — din istoria neamului şi că la temeiul acestui edificiu, undeva, se află o jertfă care imprimă şi susţine impulsul către mai sus. Mai ales atunci cînd se porneşte de jos, de la nevoi şi de la durere. Mamele romînce oferă cu prisosinţă asemenea pilde ; acesta a fost şi cazul meu anonim, ca în multe altele pentru alţii, însă important, decisiv şi de aceea neuitat pentru mine. La întrebarea dv. ar trebui să răspund cu o întreagă carte, cum fac alţi scriitori, dar memoriile se scriu pentru ceilalţi, iar răspunsul mă priveşte personal.*

Tatăl meu era un meseriaş harnic, membru al vechiului partid socialist, din părinţi ţărani olteni, care stima activitatea intelectuală, dar nu «visa» peste măsura realităţii, care se face cu mîinile fiecăruia. Avea în acelaşi timp un simţ al onoarei care pornea de la popularul «să nu-ţi faci neamul de ocară», *deşi nu era os domnesc. Şi mi-aduc aminte de prinzul de paşti, cînd de pe masa noastră lipseau bunătăţile festive din alte case, dar tata ne-a anunţat că, în ziua aceea fiind scadenţa unor datorii sau impozite, le plătise şi era fericit că e «*sărac dar curat».

Mama mea era niţel altfel. Se cunoscuseră la Bucureşti, în ajunul primului război. Era blondă şi ardeleancă, născută la Drăgăşani, dintr-o familie de fierari transilvăneni refugiaţi în vechiul regat, fusese învăţătoare şi cînta frumos. Se numeau Moldovanu, ceea ce spune poate ceva şi despre originea neamului ei de-acolo, stabilit cîndva pe Mureş, oameni cu stare, dar împărtăşind soarta românilor de sub jugul imperiului austro-ungar. Ea a apărat cu înverşunare dreptul copiilor ei de a privi dincolo de limitele materiale şi sociale impuse de condiţiile în care trăiam, căutînd să le deschidă gustul pentru cultură şi frumos. Muncea din greu, gătea, spăla rufe şi podelele, văruia casa de sărbători, se priva de orice elementară cochetărie feminină şi nu ştiu cînd se mai odihnea. Dar cînd veneam de la şcoală era destinsă şi trecea să «facem lecţiile» împreună (de fapt ambiţionîndu-mă pe mine să lucrez mai bine şi mai cu spor decît colegii mei mai bogaţi), pînă şi la limbile străine, franceza, germana şi chiar latina, pe care n-avusese de unde să le ştie. Abia în clasa a IV-a de liceu am descoperit-o, sub lumina palidă a

lămpii cu petrol, într-o seară tîrzie, că ea învăța odată cu mine, dar cu cîteva ceasuri mai înainte, ca orice pedagog care se respectă... Mă trimetea să citesc în biblioteci, să mă duc la teatru, în muzee, la concerte și mă obliga să povestesc ce-am văzut, să «discut», să-mi spun «părerea personală». Mă punea să recit, să traduc și mă îndemna să scriu și eu poezii sau istorii; dar să nu uit că va trebui să ajung... inginer. De aceea am fost unul dintre puținii absolvenți ai liceului care a urmat ambele secții: «realul» și «modernul», cum se spunea pe-atunci...

Da, da, vă sînt recunoscător că mi-ați adus aminte de ceea ce nu voi putea niciodată uita, de rolul ei esențial. *Deși n-am izbutit să fac și să devin ce a visat mama mea pentru mine și poate nici pentru sincera ei dragoste de țară, altruistă și nu o dată manifestată patetic — ca atunci cînd l-am înmormîntat, la Craiova, pe fratelele meu, ofițer căzut la datorie în timpul războiului; sau cînd m-a vizitat la închisoare, cu puțin înainte de 23 August. Dar cîte amintiri nu am, despre ființa aceasta pripășită printre «străini», într-un clasic oraș de provincie nepăsător la toate în afară de bani, și care vorbea atît de frumos despre locuri pe care nu le văzuse niciodată, decît cu ochii închipuirii.*

I: Cînd ați simțit pentru prima dată atracția scrisului, a literaturii, Mihnea Gheorghiu ? In legătură cu revista *For* și cu Cenaclul literar «Panait Istrati», ambele fondate în anii dv. de liceu craiovean, relevați la un moment dat existența unui «grup literar». Din cine era el format ? Ce idei literare cultiva ?

R: *Nu mai țin bine minte; dar cred că s-a ivit din dorința de a înțelege mai bine ce citesc, de a imita pe cei mai învățați decît mine. Cred că acest fenomen apare la început, în orice biografie literară. Revista elevilor celor trei licee din oraș (unul de fete și două de băieți) apăruse prin 1935, din inițiativa unui profesor de religie cu o bună pregătire științifică, pr. Maghescu și tot el avusese ideea laică de a-i restrînge titulatura («Frăția ortodoxă-română») la inițialele ei, și astfel a ieșit* For-ul, *unde se făcea literatură și știință pentru tineret, fără nici o preocupare teologică. Redacția reunea pe elevii din conducerea cenaclurilor liceale de literatură și de știință care funcționau la școală. Cu unele producții participam și la concursurile pe țară, organizate anual de marile instituții culturale, ca «Tinerimea Română».*

Societatea literară «Panait Istrati» a avut un caracter mai special, mai liber și mai democratic și se potrivea mai exact radicalizării intelectualității locale în a doua jumătate a anilor treizeci. Membrii ei erau mai ales elevi în ultimii ani de liceu și cîțiva studenți (cînd veneau în vacanță) și ne reuneam săptămînal, acasă la cîte unul dintre noi, într-o agapă frugală comună, la care participa fiecare cu cîte ceva. Se citeau mici lucrări literare originale și se comentau cu seriozitate, sau în glumă, evenimentele săptămînii. Trebuie să spun că acolo prima criteriul critic gherist, dar n-aveam idei fixe despre artă, ca despre nimic altceva; uneori se recenzau cărți străine intrate în librăria bine furnizată a orașului; atmosfera politică — dacă se poate spune — era generoasă, utopic socialistă și pronunțat antifascistă, căci nu uitați că totul se petrecea după faimosul Proces de la Craiova, care stîrnise printre adolescenții noștri un fel de val de romantism revoluționar.

I: Se știe că, în anii începuturilor, ați manifestat un mare interes pentru poezie. Cînd ați publicat însă primul articol critic și unde ? Păstrați din perioada debutului literar lucrări nepublicate ?

R: *Tot acolo, în* For, *unde mă ocupam și cu pagina matematică. Am scris și un* Poem trigonometric, *încercînd, în glumă, transpunerea abstracțiilor din știință în fluxul metaforei poetice. Cred că, la sugestia unui profesor, am trimis ceva la altă revistă și la ziarul local, iar cînd am fost la București, la concursul pe țară, mi-a apărut un articol cam juvenil în* Cuvîntul liber, *dar cineva din redacție mi-a pus dedesubt un pseudonim. Mi s-a spovedit de «păcatul» acesta abia cînd ne-am împrietenit, mult mai tîrziu. Mai am în pod un caiet cu tot felul de năzbîtii care mă... încurajează. Cred că am debutat la* Dacia Nouă *— dar în colecția gazetei n-am regăsit decît două poezii, din 1937 și din 1938 — cînd am comentat un manifest studențesc, sub același pseudonim. Critică literară am făcut și la* Cadran *(1938—39), apoi la* Adevărul literar și artistic *ș.a.*

I: Dacă despre activitatea dv. în cercul de la *Cadran* ați mai scris, în schimb despre mediul universitar bucureștean ați vorbit, mi se pare, mai puțin. Să ne oprim, așadar, asupra atmosferei, de la Facultatea de Litere și Filosofie, în acei ani, de după 1937, ce nu au fost deloc «negri» sub raport intelectual și artistic, cum îi numea, mai apoi, Geo Bogza, referindu-se numai la aspectul lor social-politic.

R : *Din mica mea experiență în viața culturală și presa bucureșteană a acelei perioade am păstrat într-adevăr un sentiment de abundență și de varietate, de dezbatere intelectuală și politică efectiv liberă și democratică, pînă la intrarea în război. Am început să adun niște pagini de evocare epică a acelui timp în care te puteai întîlni pe stradă, sau în amfiteatre, sau la expoziții, cu oamenii care au intrat în istorie. În 1938, Brâncuși a venit la București, a tras la Hotel Grand Boulevard și a luat masa cu Comarnescu și Jianu. Mă uitam pe fereastră la el și m-a poftit la o bere. A fost prieten cu tata, de la școala de arte și meserii din Craiova. Era pentru mine un simbol, pentru generația care a scos România din provincialism și marginalitate...*

Apoi, sub presiunea evenimentelor, idealurile s-au schimbat în ideologii și atunci a intervenit ruptura care a produs modificări de conștiință și de structură socială, echivalînd cu ceea ce definește o revoluție. Echipa de entuziaști studenți revoluționari de la Litere și Filosofie din București a evoluat într-un climat intelectual și artistic irepetabil, posedat de conștința unei misiuni naționale și internaționale autentice.

I : Ce profesori ai anilor dv. de studiu universitar au jucat un rol important în formarea intelectuală a lui Mihnea Gheorghiu ?

R : *Nicolae Iorga, Dimitrie Gusti, N. Cartojan, O. Densușianu, P.P. Negulescu, M. Dragomirescu, Al. Rosetti, D. Caracostea, Rădulescu-Motru, George Oprescu, Tudor Vianu, Mihai Ralea și G. Călinescu, și alții, la cursurile și seminariile cărora, de la alte facultăți, ne duceam să asistăm din plăcerea de a învăța și înțelege mai mult. economiști, juriști, medici celebri.*

I : Din ce preocupări interioare s-a născut poemul *Anna-Mad* ? Ce v-a determinat să debutați în volum cu un poem, și nu cu o culegere de versuri, precum majoritatea celor care debutează în poezie ?

R : *Noțiunea literară de «poem» era, în concepția epocii de avantgardă, mai cuprinzătoare decît genul specific limitat de istoria literară clasică la scrisul unidimensional, permițîndu-mi să mă exprim și să mă descopăr concomitent, într-o ambiguitate deschisă în același timp strigătului și nuanței. Cred că dintre poeții de mine îndrăgiți, Geo Bogza se apropia atunci cel mai mult de această expresie poetică, alături de alții. din alte literaturi, de la Walt Whitman incoace, în care includ și suprarealismul cu ce a dat mai durabil modernității noastre literare și plastice.*

I : În anii bucureșteni ai formației dv. universitare, nu ați frecventat cenacluri literare? Nu ați trecut pe la Lovinescu ? N-ați resimțit atracția fascinantă a cenaclului *«Sburătorul»*, pe care mulți dintre cei cu care veneați în contact literar sau colegi ai dv. de generație îl frecventau ? Cum arăta grupul de la *Albatros* în anii '41 ? Ce credeți că a determinat atunci *Albatros*-ul să intervină în campania de presă dezlănțuită împotriva *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent* ?

R. *Colegii mei mai vîrstnici care frecventau «Sburătorul» lui Lovinescu mi se păreau mai «așezați» în literatura cunoscută din cărți și reviste. Aveam și la facultate asemenea ateliere de creație dirijate de personalități stimate iar noi mai doream și altceva decît «establishment»-ul cultural. Mai tîrziu am regretat, dar cîte n-aveam să mai regret mai tîrziu.*

Am colaborat de la început și cu grupul de la Albatros, *mă veți descoperi printre iscăliturile tinerilor de acolo. Ei s-au constituit după (și unii din) echipa de la* Cadran *(unde Geo Dumitrescu a debutat, sub un pseudonim insolit), cînd revista noastră a fost oprită de cenzură. Apărarea* Istoriei... *lui G. Călinescu era firesc să-și afle locul și acolo, ca de altfel în o serie de alte publicații antiobscurantiste care au putut supraviețui intrării oficiale în arenă a dreptei.*

I : Într-o convorbire anterioară, Al. Balaci îmi mărturisea că păstrează și astăzi o dactilogramă pe care i-ați făcut-o cadou, în anii studenției, după *Joc secund* al lui Ion Barbu. A fost vorba, așadar, la dv. de o pasiune pentru poezia barbiană ? Cum s-a născut ea ? Cînd l-ați cunoscut pe Ion Barbu ?

R. : *Nu l-am cunoscut personal pe Ion Barbu decît mult mai tîrziu, după război. Poezia lui m-a pasionat pentru că această patimă se nutrise în prealabil din Mallarmé și Valéry, iar el descoperea și impunea un limbaj poetic adaptat la specificul convergențelor noastre culturale proprii ; cum au făcut, pe un plan diferit,* Craii..., *dăruindu-mi o satisfacție estetică românească după Barbey d'Aurevilly, altă pasiune a «universităților» mele.*

I : Ce este poezia pentru dv., Mihnea Gheorghiu ? Ați fost într-adevăr un poet de avantgardă ? Cum ați intrat în legătură cu avantgarda ? Ce ar caracteriza, după opinia dv.,

ultima reacție avantgardistă din literatura noastră ? Ce însemna atunci, în anii '46, *avantgarda literară* ?.

R. : *Nu știu cum să răspund ca să evit vreunul din poncifele vehiculate de alții, mai îndrituiți s-o facă sub semnătură proprie. Cred că poezia este ceva între comunicare și cunoaștere, sub semnul spectacolului. N-am vrut să fiu un poet de avantgardă, mi-am dorit mai curînd să particip și la această formă de eliberare revoluționară și am făcut-o poate din întîmplarea fericită de a mă trezi de foarte tînăr în epicentrul românesc al acestei explozii specifice, în artele plastice și în poezie, alături de Paul Păun, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Geo Bogza, Saşa Pană, Ștefan Roll, Baranga și ceilalți, fără să știu că și ei erau împărțiți în clanuri clandestine rivale, ca și acuma, ultimii supraviețuitori. În 1946, după ce războiul i-a răzlețit de forul internațional întru care comuniau, unii s-au dogmatizat, alții au evoluat descoperindu-se pe alte portative, sclipind mereu de prea multă inteligență și libertate ; dar acum literatura aceasta «datează» fiindcă omenirea a suferit prea mult ca să se mai joace cu vorbele despre Revoluție. Mă amuză totuși amintirea acestui joc cutezător și uneori îi am nostalgia. Am rămas prieteni ca după marile iubiri la ceasul împăcării.*

I : Care au fost împrejurările în care ați tipărit în 1946 la editura «Coresi», *Ultimul peisaj al orașului cenușiu* ? Ce era editura «Coresi» și ce vrea să însemne, în dedicația poemului dv., acei «*poeți ai brigăzii internaționale*» ?

R : *Editura «Coresi» nu a fost o instituție lucrativă, ci tot un grup restrîns de amici, pictori și scriitori, care și-au făcut un mic program de înaltă popularizare poligrafică a unor opere pe care le iubeau, începînd cu* Craii... *lui Mateiu Caragiale. Nimeni nu primea drepturi de autor.*

Poemul meu voia să facă un fel de bilanț imagistic al avatarurilor și «agoniei» romantismului revoluționar după întoarcerea poeților lumii de pe frontul unde combătuseră fascismul cu arma în mînă ; pentru că istoria nu seamănă cu discursurile despre ea. A fost ca un strigăt adresat timpului ca să stea pe loc în lumină. Dar cea mai durabilă culoare, zicea Brecht, este cenușiul. Cineva a trădat lumina.

I : De ce ați părăsit poezia (cel puțin sub raportul publicării ei în presă sau în cărți) ? Cum ați intrat în lumea teatrului ? Nu vi se pare că trecerea aceasta a dv. în alt domeniu ar putea însemna și un refugiu în fața asediului epicizant, proletcultist, ce avea să se manifeste în anii '50 ?

R : *Teatrul a fost subiectul tezei mele de doctorat. Teatrul mi-a apărut ca un mijloc de comunicare mai direct și mai cuprinzător ; și filmul la fel, cu deosebire că producția cinematografică e mai expusă gustului altor factori, celor tehnico-economici în primul rînd.*

În perioada la care vă referiți, vreme de cîțiva ani nu mi-a fost ușor ; deceniul acela nu mă «obsedează», l-am uitat. M-am ocupat atunci cu traducerile mele din literatura universală : Whitman, Cooper, Hugo, Robert Burns, Shakespeare...

Cotitura din 1964/65 ne-a redat aripile tăiate.

I : Cînd s-au afirmat pentru prima dată, publicistic, preocupările dv. de anglistică ? Evocînd, cu un alt prilej, perioada și ședințele «Comisiei Shakespeare» aminteați de o seară la «Capșa», cu Tudor Vianu, Ion Marin Sadoveanu și cu Ion Barbu. Atunci afirmați : «*restul e tăcere*». Aș vrea să rupem acum, măcar puțin, din acea *tăcere*.

R : *Am studiat la Universitate limba și literatura engleză, între altele. O cronică pe asemenea teme am susținut și la* Cadran. *Am fost solicitat și de publicațiile de mai larg tiraj pentru articole despre cultura engleză și americană, la* Azi, Adevărul literar, Vremea *și, mai ales, la* Ecoul *lui Miron Radu Paraschivescu.*

Am fost, cu deosebită satisfacție, unul dintre animatorii acelei «Comisii» care și-a asumat misiunea de a traduce opera completă a lui Shakespeare în limba română. Trebuie să mărturisesc că a fost un moment greu de descris astăzi, în absența datelor complete, existențiale, la care mi se pare că vă referiți ; fiindcă a avut loc în același «deceniu» în care — precum aceste mari întreprinderi de cultură, Shakespeare, Molière etc. — mintea și talentul românesc s-au reafirmat totuși cu putere și competență și prin exponenții lor de mai lungă respirație. În ultima mea carte, intitulată Flori de tutun *am încercat să rup și vălul «tăcerii», pentru ca tot «restul» să fie numai literatură.*

I : Care sînt împrejurările care v-au determinat să veniți în contact cu cinematografia și să scrieți scenariul primului film istoric românesc adevărat ? Cum s-a făcut trecerea, în cazul dv., de la experimentul liric la literatura de inspirație și cu subiect istoric ?

R : *Am mai răspuns undeva acestei întrebări, cu o simplă butadă : trecutul este imprevizibil, atunci cînd nici viitorul nu mai e același. Teatru istoric poate fi — după părerea mea — un teatru de extremă actualitate. (De la o vreme se scrie atît de mult, încît o știe toată lumea, numindu-se și teatru politic). Dar poezia este inseparabilă de istorie ; încă de pe cînd muzele lor erau surori. În cazul înțelegerii unei revoluții. atît de specific românești ca aceea a jertfei lui Tudor, am pornit de la poemul* Întîmplări din Marea Răscoală *(1953), ca să ajung la filmul* Tudor *(1964) și, în fine, la piesa de teatru* Zodia Taurului *(1971), în care cred că spun totul mai bine decît înainte, dedicată mamei mele Alexandrina Gheorghiu, născută Moldovanu.*

I : Ați abordat, sub unghi literar, genuri și specii diverse : de la poezie, proză, la comentariul critic, scenariul cinematografic, piese de teatru, tălmăciri. Care credeți că este ipostaza cea adevărată a intelectualului Mihnea Gheorghiu,ipostaza de care o viitoare istorie literară ar trebui, în primul rînd, să țină seama ?

R : *Nu știu, nu depinde de mine. Poate că rămîne ceva din fiecare.*

I : Există în activitatea dv. pagini conjuncturale, lucruri pe care le-ați semnat și pe care, din perspectiva zilelor de azi, să regretați că le-ați scris ? Ce înseamnă «conjunctură», după opinia dv., în procesul literar, artistic ? Cum priviți străvechea butadă a cronicarului că oamenii sînt sub vremi, atunci cînd analizați un destin artistic ?

R : *Am scris despre această poziție, atît de disputată, a «bietului om», un relativ mare număr de pagini în* Flori de Tutun, *referindu-mă și la niște «conjuncturi» ce-l supuneau pe Shakespeare. Am scris tot ce-am crezut, pe temeiul cunoștințelor de care am dispus «atunci și acolo», exagerînd poate în bine sau cîteodată în rău. Timpul e cel mai bun judecător, deși însăși judecata lui se mai schimbă.*

I : Vreme de mai mulți ani ați lucrat în domeniul relațiilor culturale românești cu străinătatea. Care considerați că sînt elementele principale de care ar trebui să ținem seama, pentru a lărgi mai mult cunoașterea literaturii române în străinătate ?

R : *Trebuie să înțelegem că nu putem proiecta imaginea noastră într-un univers spiritual străin, dacă nu cunoaștem, suficient de bine, în ce constă «cererea și oferta» pe piața bunurilor culturale internaționale. Din experiența mea publică și personală, am învățat că avem ce oferi străinătății în artă și literatură, cum se spune, la nivel mondial ; că «vorbim europenește» la fel de bine ca alții și poate mai bine și că mintea ne aleargă iute în orice cursă. Lucrul cel mai important este* selecția, *cine și cum o face, ca să fim contemporani și competitivi, pe măsura inteligenței și harului nostru și a moștenirii unor mari înaintași ce ne privesc de pe soclul statuilor, dar și a eroilor necunoscuți ai culturii românești care au adunat pentru cine va să vie. Iară pe alergătorul cu care vrem să cîștigăm derby-ul, să nu-l stricăm la căruța cu pămînt. Antrenamentul său altfel se desăvîrșește.*

I : Din unghiul de vedere al aceluia care este considerat fondatorul revistei *Secolul 20*, care credeți că sînt astăzi aspectele principale ale schimbului de valori pe care literatura română nu le poate neglija în existența ei europeană ? Ce rol acordați cinematografiei românești în acest schimb de valori ? Cum credeți că ea ne-ar putea face mai cunoscuți tocmai prin tradiția și originalitatea literaturii noastre ?

R : *Am răspuns parțial mai înainte și multe mai sînt de spus. Cred că cinematografia joacă azi, în comunicarea internațională, rolul principal. Ea parcurge azi, la noi, o nouă perioadă de tranziție, după una de vîrf. Este evident că ecranizarea unor opere literare interesante ne-ar fi de mare folos în exprimarea identității noastre specifice, dincolo de propria noastră rețea de difuzare. În consumul enorm de peliculă ce se face de către televiziunea tuturor țărilor își va afla locul și cineastul nostru încărcat de valorile literaturii naționale. Dar revin la punctul de vedere expus mai înainte : criteriul de selecție aparține cunoscătorului. Elanul festiv al improvizației mai mult păgubește decît servește.*

I : Dacă ar trebui să dați un sfat unui tînăr debutant astăzi în viața literară, după o îndelungată activitate publicistică și artistică, ce ați simți nevoia să-i împărtășiți ? Care ar fi dezideratele pe care ați considera că generația dv. ar trebui să le transmită viitorimii ?

R : *N-aș mai vrea să fiu tînăr, cînd totul era numai «pentru» sau «contra». Fericit cel ce poate pătrunde cauzele secrete ale lucrurilor ? Nu-i adevărat ! Fericiți nu sînt nici cei săraci cu duhul. A fi onest, acesta e, pe firul vieții, țelul final : «să nu-ți faci neamul de rîs», cum zicea tatăl meu, odihnească-se-n pace ! Dar unui literat nu-i pot vorbi astfel, de aceea prefer să-l trimit la sfatul lui Polonius către Laertes :* «să fii credincios ție însuți»... *Și să nu încetezi de a-ți pune întrebări.*

• *(Convorbire consemnată de* Ileana CORBEA)

IPOTEZE

UN IZVOR NESEMNALAT AL «ANONIMULUI BRÎNCOVENESC»

Deşi vechile susţineri ale lui I.G. Sbiera [1] şi Nicolae Iorga [2], în sensul că Anonimul brîncovenesc — *Istoria Ţării Româneşti de la octombrie 1688 pînă la martie 1717* [3] — este Radu Popescu însuşi au căzut în desuetudine, din lipsă de argumente şi susţinători [4], disputa se menţine încă vie în legătură cu un alt aspect privind domnia lui Brîncoveanu care îi implică pe cei doi autori : tratată şi de Radu Popescu [5], cu multe asemănări de conţinut şi de formă, ridică întrebarea dacă Anonimul l-a folosit aici pe autorul *Istoriilor* sau invers.

Argumentele se împart şi de o parte şi de cealaltă, hotărîtoare fiind totuşi, în acest caz, numai corecta datare a celor două lucrări sau, cel puţin, certa lor eşalonare în timp, punct în care preopinenţii nu s-au pus încă de acord.

Pornind de la punctul de vedere că Radu Popescu este autorul întregii cronici a Ţării Româneşti, de la 1290 pînă la martie 1729 inclusiv, deci şi al aşa numitului *Letopiseţ al Bălenilor* (1290 — mai 1688), convingere pe care ne-am format-o în cadrul cercetărilor întreprinse în timpul din urmă pentru lucrarea *Cronicarul Radu Popescu*, pe care o pregătim, credem că punerea faţă în faţă a Anonimului brîncovenesc (ne permitem să folosim această denumire mai scurtă, intrată în uz, pentru cronica acestuia) cu partea întîi a *Istoriilor* lui Radu Popescu (1290 — mai 1688) ar arunca lumini noi în precizarea raportului dintre cei doi autori şi a relaţiei ce există între operele lor.

Este o operaţie pe care n-au întreprins-o, pînă acum, în încercarea de a stabili direcţia influenţei şi împrumutului pentru partea privind perioada domniei lui Constantin Brîncoveanu, cercetătorii care s-au ocupat de opera Anonimului brîncovenesc şi nici cel puţin cei care susţin paternitatea lui Radu Popescu şi pentru etapa anilor 1290 — mai 1688 din *Istoriile* sale (I. G. Sbiera, Constantin Giurescu, Giorge Pascu, Nicolae Cartojan, Constant Grecescu ş.a.).

Confruntarea amănunţită a operei Anonimului cu prima parte a *Istoriilor* scoate la iveală surprinzătoare puncte comune care, deşi nu prea numeroase, confirmă, indiscutabil, că Anonimul a cunoscut şi a *folosit*, într-o anumită măsură, această parte a scrierii lui Radu Popescu.

Prezentînd cucerirea de către ruşi, în 1696, a cetăţii Azacului, stăpînită de turci (p. 323), Anonimul aminteşte de o situaţie mai veche cînd, pe vremea

---

[1] *Mişcări culturale şi literare la românii din stînga Dunării în răstimpul de la 1504—1714*, Cernăuţi, 1897, p. 206—207.

[2] *Cronicele muntene*, Bucureşti, 1899, p. 59—75 (extras din *An. Acad. Rom.*, mem. secţ. ist., s. II, tom. XXII) ; *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea* [1901], ed. nouă îngrij. de Barbu Theodorescu, vol. I, Bucureşti, Edit. Didactică şi pedagogică, 1969, p. 143—153.

[3] Ediţie îngrij. de Constant Grecescu, pref. Dan Simonescu, Bucureşti, Edit. Ştiinţifică, 1959 ; publicată şi în *Cronicari munteni*, ed. îngrijită de Mihail Gregorian, vol. II. Bucureşti, EPL, 1961, p. 273—352 (din această din urmă ediţie vom cita în continuare, indicînd direct în text paginile).

[4] Unele reveniri, totuşi : Ion Roman, în *Preocupări literare*, V. 1940, p. 608—613, şi chiar G. Călinescu, în *Compendiu*, în 1945, p. 17—18 (cf. ed. a III-a, E.P.L., 1968, p. 26—27) ; mai de curînd, Eugen Stănescu, studiu introductiv la *Cronicari munteni*, ed. cit., vol. I, p. XXIII şi LXXXV—LXXXVI.

[5] *Istoriile domnilor Ţării Româneşt'*, ed. critică de Constant Grecescu, Bucureşti, Ed. Acad. R.S.R., 1963, vezi pp. 188—206 (ediţie din care vom cita în continuare, indicînd direct în text paginile).

domniei lui Radu Mihnea în Moldova și a fiului acestuia Alexandru Coconul în Muntenia, rușii au fost determinați să cedeze de bună voie această cetate turcilor: «... *mai nainte au fost cetatea moscalilor, ci pentru că făcea moscalii și cazacii multă pagubă la Crîm, pogorîndu-se cu vase pe Don la Crîm și sarea care să pogorăea la Crîm pe apa aceea, pentru treaba crîmlenilor, cînd vrea o sloboziia, cînd vrea o oprea, de care era mare zmintealâ crîmlenilor. In zilele Radului-vodă, carele mai nainte în Țara Rumânească fusese și Sfînta Troiță din josu Bucureștilor au făcut și să mutase domn la Moldova și în Țara Rumânească era domn fiu-să Alexandru-vodă, într-aceea vreme sultan, împăratu turcilor, au chiemat pe toți patriiarșii creștinești și au scris și la domnul din țara Moldovei și la domnul din Țara Rumânească, poruncindu-le să trimiță soli despre ei, fiind tot o lége, să roage pă moscali să dea Azacul cetatea turcilor cu voie, că cu războiu nu o putea lua, că de nu o vor da pe toți creștinii cîți sînt supt stăpînirea turcilor, pă toți îi va omorî. Ci așa de frică trimise cărți patriarșii și domnii acestor țări, cu soli la Mosc și s-au rugat împăratului spuind și lauda ce li să lăudase turcul și s-au milostivit împăratul Moscului pentru creștini și au dat cetatea de voie turcilor, care pînă acum o au ținut...*» (p. 323—324).

Iată pasajul corespunzător din *Istorii*: «*În zilele lui Alixandru vodă Coconul din Țara Rumânească și a tatîne-său Radului vodă din țara Moldovei, au dat moscali turcilor Azacul, cu această pricină că fiind acea cetate pe apa Donului și pe mîna moscalilor, cazacii să sloboziea cu luntri de intra pe Marea Neagră și făcea multe prăzi în locurile turcești, atît cît și pînă la Țarigrad de multe ori ajungea și mari prăzi și spăime făcea turcilor țarigrădeni și iar întregi să întorcea înnapoi. Ca acestea văzînd turcul și temîndu-să să nu cumva să le vie altele și mai reale decît acestea, au silit pe Radul vodă ca să le fie la mijloc, cum ar putea cu meșteșug să scoață Azacul de la mîna moscalilor, să pue pază acolo turcească, să nu poată treace cazacii spre Marea Neagră. Și așa de nevoe Radul vodă i-au căutat a trimite soli la Mosc cu rugăciune și spuind că de nu vor da cetatea Azacul, să laudă turcul că va să tae capetele domnilor dentr-amînduao țările și pe celalalt norod va să-l robească, bisericile va să le strice; și altele ca acestea au scris și s-au rugat să facă bine să dea o cetate și să mîntuiască doao țări, cu mulțime de creștini și bisearici. Ca aceastea auzind moscalii s-au îndurat de au dat cetatea și au intrat turcii de pază și de atunci nu mai putea cazacii să să mai sloboază pe apa Donului să intre în Marea Neagră să facă stricăciune turcilor*» (p. 91—92).

Pasajele, cum se vede, mai puțin unele adaosuri ale Anonimului (sarea «crîmlenilor», amestecul, în această intervenție, a «patriarșilor creștini») și unele exagerări ale lui Radu Popescu (cazacii ajungeau cu luntrile «și pînă la Țarigrad»), sînt identice ca temă cît și ca mod de prezentare a faptelor. Sursa este, evident, Radu Popescu, așa cum rezultă din ceea ce spune acesta în continuare: solului trimis de Radu Mihnea la ruși i s-a «făcut și *barat* înpărătesc, oricît negoț va avea și va merge în Țara Turcească, vamă să nu dea și așa au si fost. *Că era din neamul aceluea în țara Moldovii, cu carii am vorbit și eu*, și mărturisiea că încă țin hrisovul (adecă baratul)» (p. 92). Se știe, din propria-i cronică, că Radu Popescu, după omorîrea de către Șerban Cantacuzino a tatălui său Hrizea vistierul, a fugit cu familia în «Țara Turcească», «pă la Odrii (=Adrianopol) și la Țarigrad *și de acolo la Moldova, la Duca vodă*» (p. 175).

Ceea ce confirmă, însă, pe deplin, că Anonimul nu a putut lua această știre, cu toate micile modificări pe care le cuprinde, decît din *Istorii* este faptul că știrea însăși prezintă o gravă inadvertență cronologică. Cedarea de bună voie a Azacului (= Azov) de către ruși turcilor n-a avut loc în timpul domniei moldovene a lui Radu Mihnea (1623—1626) ci cu vreo 20 de ani mai tîrziu, sub Vasile Lupu, în anul 1642[6]. Momentul este prezentat și de Miron Costin, în *Letopisețul* său, *la domnia lui Vasile Lupu*, unde dă și numele solului care a fost trimis la Moscova: «*Azacul, cetate turcească pre apa Donului, care apoi au dat-o de bunăvoie Moscul turcilor înapoi. Isarŭ au îmblatŭ la aceasta, mijlocŭ pentru aceia cetate la Moscŭ, omŭ aicea în țară* [= în Moldova, n.n.] *pe acele vremi vestitŭ cu neguțitoriia în Țara Moschicească*»[7].

[6] *Istoria României*, vol. III, București, Editura Acad. R.P.R., 1964, p. 170.
[7] Miron Costin, *Opere*, ed. P.P. Panaitescu, București, ESPLA, 1958, p. 112.

Cum a ajuns Radu Popescu la această greșită stabilire a evenimentului care l-a înșelat și pe Anonimul brîncovenesc ?

În Moldova fiind, în intervalul cca 1682—1686, deci după 40 de ani de la cedarea Azacului, a avut ocazia să stea de vorbă cu urmași ai acelui Isar, numit de Miron Costin, și, interesat de istorie (el dă în cronică, cum se știe, ample excursuri despre istoria Moldovei), a înregistrat datele din amintirile, evident deformate de timp, ale rudelor tîrzii ale renumitului negustător ; aceștia l-au confundat pe Vasile Lupu cu Radu Mihnea.

Un alt pasaj din *Cronica Anonimului*, care are drept sursă *Istoriile* lui Radu Popescu este, întîmplător, tot în legătură cu Azacul, cedat de ruși turcilor, în 1711, după bătălia pierdută de la Stănilești : *«Deacii au strigat la pacea și s-au rugat turcilor să le dea de mîncare, care turcii priimind și ei pacea, dîndu-le moscalii Azacul, cetatea carea este în gura apei Donului de intră în marea ce să chiiamă Meotis, și alte cetăți...»* (p. 340). Unele amănunte din această prezentare trimit la Radu Popescu care vorbește de cucerirea Azacului de către ruși în 1637 : *«Lt. 7145* [= 1637]. *Cazacii moscalilor au luat cetatea Azacului de la turci și oștile ce au fost într-însa le-au tăiat ; care cetate iaste în gura apei Donului, ce cură în Marea Meotis și de acolea curge în Marea Neagră»* (p. 99). La anul 1637 și Miron Costin face mențiune de cucerirea Azacului de către ruși dar fără nici un amănunt în legătură cu așezarea cetății *(ed. cit.*, p. 112).

Amănuntele respective le-a putut lua Anonimul numai din *Istorii* pentru că sursa lui Radu Popescu era o lucrare străină, necunoscută și nefolosită de către Anonimul brîncovenesc, cum rezultă din cercetarea cronicii sale, și anume *Chronica gestorum in Europa singularium* de istoricul polon episcopul Paul Piasecki : «Initio ejusdem anni 1637 Casaci Moscoviae Tanas arcem, vulgo Azak seu Ozow dictam, apud ostium fluvii Tanais [=Don, n.n.] in Paludem Moetim, ac inde in Ponticum Euxinum defluentis sitam, expugnarant, praesidiumque Turcicum ibi excubans trucidarant»[8]. Formularea identică a amănuntelor privind așezarea Azacului la Anonim, ca în *Istorii*, nu lasă nici un dubiu cu privire la sursa folosită de acesta. Apelul direct la Piasecki din partea Anonimului pare puțin probabil *(palus, -udis* înseamnă mai degrabă *mlaștină*, dar se preia *mare*, cum traduce Radu Popescu)[9], în timp ce în *Istorii* îl găsim folosit pe acest «istoric leșăsc», cum îl indică Radu Popescu, fără să-i spună direct numele, cel puțin la paginile 41, 67—73, 75—76, 78—79, 90, 99—101.

Perioada cu totul diferită tratată în cele două lucrări pe care le confruntăm face ca punctele de contact să nu fie, evident, prea numeroase, ele rezumîndu-se, la Anonim, cum am văzut, la trimiterea accidentală către unele evenimente din urmă sau la amplificarea unora curente cu amănunte scoase, de asemenea, din prezentări anterioare în *Istorii*.

Certitudinea folosirii de către Anonimul brîncovenesc a *Istoriilor* lui Radu Popescu, pe care o dau cele două episoade prezentate, ne îngăduie să evidențiem și alte indicii care conduc la aceeași concluzie. Fără a merge pînă la ultimele amănunte, vom prezenta cîteva dintre acestea, socotite întrucîtva mai semnificative. O judecată a Anonimului, *«ce au obiceiu neputincioșii de blestemă»* (p. 348), se găsește la Radu Popescu, în domnia lui Matei Basarab, doar cu topica puțin schimbată și între paranteze : *«(că neputincioșii au acest obicei, de bleastemă)»* (p. 109) ; apreciind cu totul lipsită de suport, chiar «nebunească», credința generalului austriac Heissler, că va putea cu puținii lui ostași din Transilvania să învingă puterea turcească, Anonimul completează : *«Carele turcul de la* Răsărit *sculîndu-se au venit pe-ncet-încet și au biruit domnii, crăii, împărății mari și puternice cît și* Apusul jumătate *îl coprinsese și cît să lățiia, atîta să întăriia în avuție și în oameni...»* (p. 284) ; această succintă prezentare a creșterii treptate a puterii turcești nu este decît tabloul mult mai larg pe care-l înfățișează Radu Popescu în *Istorii*, începînd din primele pagini («s-au ridicat Otoman turcul [...] de au supus multă parte a *Răsăritului...*», p. 4), pînă dincolo de *«împresurarea Vienei»* (p. 178—179 și urm.) ; găsim în ambele lucrări neologismul *armada* (An. brînc., p. 208, 308 ; R. Pop., p. 46, 189) ; este semnificativ faptul că termenul

[8] Ediția Cracovia, 1648, p. 495. Piasecki, ca izvor al lui Radu Popescu, a fost semnalat, pentru prima dată, de Dragos Seb. Neamțu în *«Paternitotea și datarea cronicii „Istoria domnilor Țării Românești"»*, în *România literară*, II, 1969, nr. 50, p. 12—13.

[9] In alt loc, tot după Piasecki, *ed. cit.*, p. 34, Radu Popescu traduce termenul prin *baltă* (p. 41).

apare pentru prima dată la Radu Popescu (p. 46) în cadrul unui pasaj pe care acesta l-a preluat, aproape cuvînt cu cuvînt, dintr-unul din izvoarele sale străine și anume *Chronograful lui Dorotei de Monembasia* [10]; o sintagmă ca «norocul nu i-au slujit» (p. 276) sau, pozitiv, «slujindu-le norocul» (p. 291) se regăsește în *Istorii* încă din primele pagini pînă către sfîrșit (p. 8, 21, 36, 102, 103, 107, 182); de reținut că Radu Popescu a întîlnit sintagma în *Letopisețul* lui Grigore Ureche, folosit după un manuscris de tipul L. (lacunar) [11] de unde, poate, a și preluat-o; un neologism ca «rebeliși» (p. 329 — editorul îl desparte, fără o justificare cerută de sensul logic și gramatical al frazei, în «rebeli» și «și» apare în aceeași formă în *Istorii* încă de la p. 11; o altă sintagmă ca «munciia în tot chipul» (p. 341) sau «munciia în tot feliul» (p. 285) se găsește la Radu Popescu identic (p. 79, 101), după cum întîlnim la ambii și variante ale acestora (An. br., p. 294, 295, 301; R. Pop., p. 30, 103, 171, 179, 181).

Mai sînt încă numeroase expresii și cuvinte caracteristice, identice sau foarte asemănătoare, în cele două texte puse în comparație mai sus, dar considerăm că cele prezentate sînt suficiente pentru a avea certitudinea că Anonimul brîncovenesc a cunoscut partea întîi din *Istoriile lui* Radu Popescu și a folosit-o.

La ce concluzii pot conduce, privind lucrurile larg și din mai multe puncte de vedere, cele stabilite de noi mai sus?

Mai întîi, s-ar putea presupune, de cei care contestă lui Radu Popescu paternitatea etapei 1290—1688, că Anonimul brîncovenesc este aceeași persoană cu enigmaticul Anonim al Bălenilor.

Apoi, date fiind atît de numeroasele și certele apropieri semnalate, s-ar putea redeschide — acum cu noi argumente — teza că Anonimul brîncovenesc este Radu Popescu însuși. Rămîne de cercetat și de adus, eventual, și alte elemente de sprijin.

Deocamdată, în ceea ce ne privește, ne vom opri la stabilirea raportului în timp dintre cele două opere. Dacă este evident că *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717* a fost scrisă după ce s-a redactat prima parte a *Istoriilor*, să încercăm să stabilim cînd s-a încheiat scrierea acesteia din urmă. Nu poate fi vorba, în nici un caz, de anul 1688, cum susțin adepții *Letopisețului Bălenilor*, mai întîi Nicolae Iorga (1899) iar în timpul din urmă, cu deosebire, P. P. Panaitescu [12]. Aici greșește și Const. Giurescu, care admite aceeași dată, deși el susținea paternitatea lui Radu Popescu [13].

Elemente cronologice certe din text, ca și altele ce pot conduce la stabilirea unor termene, trimit redactarea și încheierea acestei părți din *Istorii* mult mai departe.

Menționarea lui Constantin Cantemir, domnul Moldovei, care *«au fost domn șapte ani și au murit în domnie»* (p. 184) trimite la o dată după 1693 cînd moare acesta. Deși se recunoaște că mențiunea despre moartea lui Cantemir este «pomenită în toate manuscrisele» [14], P. P. Panaitescu invoca, în extremis, un prezumtiv *arhetip* care ar putea contrazice concordanța manuscriselor existente. Dar chiar editorii *Letopisețului cantacuzinesc*, de care P. P. Panaitescu leagă și condiționează redactarea paralelă a *Istoriilor*, enunță categoric că partea din lucrarea editată, *«care se afirmă ca cronică a Cantacuzinilor, s-a scris la cîțiva ani după anul 1690, într-o perioadă mai liniștită a domniei lui Constantin Brîncoveanu»* [15]. Cînd cele două lucrări au fost privite nu numai din punct de vedere istoric ci și din cel al concepției literare, cum procedează Mircea Anghelescu, distanța dintre datele de întocmire a acestor două cronici se mărește: *«„Letopisețul Bălenilor"* [id est *Istoriile* lui Radu Popescu; n.n.] este un răspuns la *Letopisețul cantacuzinesc, redactat ulterior acestuia* [subl. n.] și în cunoștință de

[10] *Vivlion istoricon* [...] *parà tou ierotatou mitropolitou Monemvasias ch'riou Dorotheu*, Enetiisin, 1681; cuvîntul, p. 432, sub forma „Armada" (Titlul întreg al lucrării, destul de lung, la Dem. Russo, *Studii istorice greco-române*, vol. I, București, 1939, p. 68).

[11] *Letopisețul Țării Moldovei pînă la Aron Vodă (1359—1595)*, ediție de Const. Giurescu, București, 1916, p. 40; ms. BARSR nr. 1445 (L[1]) fila 34 recto. Dragoș Seb. Neamțu, în *lucrarea citată*, referindu-se la Ureche ca sursă pentru *Istorii*, are în vedere aici un manuscris ipotetic în combinația M (Misail) + L (lacunar), versiune prelucrată de Nicolae Costin.

[12] *Începuturile istoriografiei în Țara Românească* [1962], în *Contribuții la istoria culturii românești*, București, Edit. Minerva, 1971, p. 450—451 (aici vorbește chiar de 1686!) și 454.

[13] Const. Giurescu, *Contribuțiuni la studiul cronicelor muntene*, București, 1906, p. 31.

[14] P.P. Panaitescu, *op cit.*, p. 450.

[15] *Istoria Țării Românești 1290—1690, Letopisețul cantacuzinesc*, ediție critică întocmită de C. Grecescu și Dan Simonescu, București, Edit. Acad. R.P.R., 1960,, introducere, p. XIV.

cauză (nu însă şi treptat, pe măsură ce se redacta *Letopiseţul cantacuzinesc*»[16].

Textul lui Radu Popescu ne descoperă însă utilizarea unui izvor moldovenesc care conduce redactarea acestei prime părţi din *Istorii* dincolo de anul 1705. Este vorba de aşa-numitul „letopiseţ buhuşesc", *Letopiseţul ţării Moldovei de la Istratie Dabija pînă la domnia a doua a lui Antioh Cantemir, 1661—1705*[17], folosit însă într-un tip de manuscris, astăzi pierdut, care implica şi «varianta Bălcescu»[18], parte din cronică pe care o vom cita după textul publicat de M. Kogălniceanu în *Cronicile României sau letopiseţele Moldaviei şi Valahiei*, vol. III, Bucureşti, 1874. Lucrarea este folosită de Radu Popescu, pentru istoria Moldovei, începînd cu evenimente din domnia a doua a lui Gheorghe Duca (*Istorii*, p. 151)[19], pînă la a doua domnie a lui Dumitraşco Cantacuzino, inclusiv (*Istorii*, p. 180), ceea ce corespunde, pentru Muntenia, în prezentarea din *Istorii*, intervalului de la domnia lui Antonie vodă din Popeşti pînă înainte de sfîrşitul domniei lui Şerban Cantacuzino (cca 1684—1685).

Deşi, cu privire la fapte din Moldova, apar numeroase ştiri în plus faţă de cele aflate în izvorul menţionat (se ştie că Radu Popescu a pribeg't cîţiva ani în Moldova), iar altele sînt neglijate sau modificate, sînt indicii certe că autorul *Istoriilor* a avut în faţă şi textul acestei cronici moldovene.

Astfel, dintre cronicile moldovene contemporane (excludem *Letopiseţul anonim al Ţării Moldovei (Pseudo N. Costin), 1661—1709*, întocmit în 1712, şi pe Neculce care a scris mult mai tîrziu şi care abia a folosit *Istoriile* lui Radu Popescu[20]), numai «letopiseţul buhuşesc» prezintă episodul în care apărătorii Cameniţei, nemaiavînd posibilitatea să reziste turcilor, au dat foc prafului de puşcă din «ierbărie», sărind în aer odată cu aceasta (ed. Giur., p. 62); la Radu Popescu, cu uşoare modificări, p. 151; tot numai în această cronică se dau *împreună* numele celor doi conducători ai «podghiazului» care l-a ridicat pe Gheorghe Duca de la Domneşti, în decembrie 1683, ducîndu-l prizonier în Polonia — Dimidiskie şi Bainskie — (ed. Giur., p. 76; Kog. III, vers. Bălcescu, p. 81), Dimidenschi şi Bainschi, la Radu Popescu (p. 180); de aici a cules, de bună seamă, autorul *Istoriilor*, pentru că se armoniza cu punctele sale de vedere, şi zvonul că Duca a murit în Polon'a otrăvit de Şerban Cantacuzino: «*Zic că şi moartea Ducăi vodă cu otrava lui Şerban au fost*» (Kog. III, vers. Bălcescu, p. 83), care concordă cu formularea din *Istorii*: «*Cei mai mulţi zic că Şărban vodă pen mijlocul unor leaşi, să-l fie otrăvit*» (p. 182).

Pentru confirmarea părerii noastre că Radu Popescu a avut efectiv în faţă un asemenea manuscris, punem în comparaţie cîteva pasaje din care se pot recunoaşte, în *Istorii*, reminiscenţe din formulările aflate în cronica moldoveană.

În episodul Ramadanoschi: «Pre urmă, *înţelegînd împăratul moschicesc* vicleşugul lui Rămădan, l-au prins şi, *topind banii* ce au luat de la turci, *i-au turnat în gură* de au murit» (ed. Giur, p. 70—71; «Care *înţelegînd ţariul Moscului, au topit aur* şi *i-au vărsat pă gît* şi acel sfîrşăt au dat Ramadanoschi» (R. Pop., p. 170). Prezentarea hatmanului pus de Gheorghe Duca, ca locţiitor al său în Ucraina, a cărei domnie o primise de curînd de la turci: «şi *au pus hatman pre un grec anume Iani* Drăghinici, om slujit ce şi *ştia limbă rusească*» (ed. Giur., p. 72); «şi peste toţi mai mare *au pus pe un Iane Grecul* (adecă în locul lui), *carele ştiea limba lor căzăciască prea bine* şi *l-au numit hatman*» (R. Pop., p. 177). Sub Dumitraşco Cantacuzino, în Moldova era «*foamete mare* [...] *cît mînca om pre om*" (Giur., p. 79); «oştile [...] au adus *mare foamete* ţărăi, *cît şi om pă om mînca*» (R. Pop., p. 180).

Este cert deci că *Radu Popescu şi-a putut încheia prima parte a Istoriilor sale (1290 — mai 1688), cel mai devreme după anul 1705*. Data s-ar putea concretiza mai bine dacă am putea cunoaşte cînd a avut posibilitatea cronicarul muntean să intre în posesia acestui «letopiseţ buhuşesc», lucru dificil de stabilit. În orice caz, nu putem fi

---

[16] Mircea Anghelescu, *Model etic şi model literar în cronicile muntene din a doua jumătate a secolului al XVII-lea* [1976], în *Scriitori şi curente*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1982, p. 28—29.

[17] Ediţie de C. Giurescu, Bucureşti, 1913 (ediţie din care vom cita, indicînd direct în text paginile).

[18] Cf. şi Dragoş Seb. Neamţu, *op cit.*, p. 12.

[19] A folosit, probabil, un manuscris acefal, din care lipseau primele trei domnii (Istrate Dabija, Gheorghe Duca, prima domnie, şi Iliaş Alexandru).

[20] Cf. D. Velciu, «*Marginalii la lucrarea „Valoarea istorică a tradiţiilor consemnate de Ion Neculce", de prof. Const. C. Giurescu*», în *Studii*, tom. 22, 1969, nr. 5, p. 984—985.

de aceeași părere cu Dragoș Seb. Neamțu, *op. cit.*, care tinde să situeze redactarea și a acestei prime părți a *Istoriilor* în vremea domniilor lui Nicolae Mavrocordat care încep, în Muntenia, după 25 decembrie 1715. Nici un indiciu cronologic sau de interpretare a textului nu susține o asemenea supoziție. Dimpotrivă, repetatele acuze la adresa grecilor (p. 18, 84—85, 87, 165—166), dintre care unele destul de acide, vorbesc singure despre faptul că nu puteau fi scrise, în timp ce domnea *grecul* Nicolae Mavrocordat, tocmai de cel mai nereținut *laudator* al său.

Am mai putea adăuga, ca o completare în privința termenului, că ms. rom. 1445 BARSR, letopisețul lui Grigore Ureche, citat de noi mai sus pentru documentarea unei afirmații, manuscris de tipul L^1, dovedit ca utilizat drept izvor de Radu Popescu, *a fost realizat în Țara Românească*, fiind copiat, după opiniile cercetătorilor avizați, *la începutul secolului al XVIII-lea* [21], ceea ce poate avea o valoare, pentru tema noastră, coroborat cu celelalte elemente puse în discuție pînă acum.

Data încheierii redactării primei părți a *Istoriilor* o putem stabili, față de cele de mai sus, prin opoziție cu data începerii redactării cronicii Anonimului brîncovenesc.

Lăsînd la o parte fantezista datare a lui Constant Grecescu, anul 1739 [22], cînd întocmirea unei asemenea lucrări, în spiritul în care se prezintă, nu mai avea o justificare firească, cons derăm ca întemeiată datarea propusă de ultimul cercetător temeinic al Anonimului brîncovenesc, Mircea Cociu [23], care, folosind și analiza făcută de P. P. Panaitescu [24], stabilește data începerii redactării acestei cronici în 1707, moment în care se conturează net ruptura dintre Brîncoveanu și Cantacuzini. De altfel, în acest an, din dispoziția lui Brîncoveanu, Radu Greceanu, cronicarul oficial, pe temeiul demascării uneltirilor cantacuzinești, refăcea partea a doua a cronicii sale, așa-numita «istorie de taină» [25].

Dovedită fiind folosirea de către Anonim a primei părți a *Istoriilor*, putem afirma că *Radu Popescu și-a încheiat redactarea etapei 1290 — mai 1688 din „Istorii după 1705 și înainte de 1707*, mai aproape, credem de ultimul termen, [26] s-ar putea spune în preajma începerii lucrului de către Anonim la cronica sa brîncovenească.

Pe de altă parte, cînd cunoaștem că partea a doua a *Istoriilor* lui Radu Popescu, de la mai 1688 mai departe, trimite, încă din început (p. 187), la fapte cunoscute (p. 213) abia după venirea la domnie a lui Ioan Mavrocordat (după noiembrie 1716), se desleagă singură întrebarea cine pe cine a folosit în tratarea domniei lui Brîncoveanu: este evident că *Radu Popescu a fost cel care a beneficiat de opera Anonimului.*

Așa cum se prezintă, *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688, pînă la martie 1717* se instituie drept o continuare imediată a primei părți a *Istoriilor*, începînd după «ce au murit Șărban-Vodă» (p. 275), deși între ele lipsesc cinci luni (mai—oct. 1688). Scrisă în același spirit dușmănos Cantacuzinilor, unele aprecieri din text trimit direct, așa cum observa Const. Giurescu încă din 1906 [27], la opera pe care autorul își propusese să o continue. Astfel, vorbind de nădejdile neîmplinite ale

---

[21] C. Giurescu, *Noui contribuțiuni la studiul cronicilor moldovene*, București, 1903, p. 10—12; Liviu Onu, *Critica textuală și editarea literaturii române vechi*, Edit. Minerva, seria Universitas, 1973, p. 84. De reținut că ms. rom. L^2, de același tip cu L^1, dar mult mai vechi, așa-numitul ms. Grigore Crețu, deținut după aceea de Gh. Cardaș, în prezent la «Casa Dosoftei» din Iași, a fost realizat în Moldova și n-a circulat în sec. XVII—XVIII în Țara Românească.

[22] *Introducere* la ediția citată (v. nota 3, supra), p. XXXIV—XXXVI.

[23] *Izvoarele și datarea «Anonimului brîncovenesc». O reconsiderare a argumentelor*, în *RITL*, tom. 26, 1977, nr. 4, în special p. 529—534.

[24] Recenzie la *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688, pînă la materie 1717*, în *Studii*, XIII, 1960, nr. 4, p. 327—328.

[25] Vezi Radu logofătul Greceanu, *Istoria domniei lui Constantin Basarab Brîncoveanu voievod (1688—1714)*, ed. critică de Aurora Ilieș, București, Edit. Acad. RSR, 1970, *introducere*, p. 12.

[26] În treacăt fie spus, noua datare a primei părți a *Istoriilor*, la care am ajuns (cca 1706), constituie un nou argument pentru susținerea paternității lui Radu Popescu, împotriva contestatarilor care găseau, în marea diferență de timp ce se invoca între datele de redactare a celor două părți (1688, respectiv 1719, cum consideră unii, peste 30 de ani!), un serios motiv de a-i nega cronicarului paternitatea pentru prima parte.

[27] C. Giurescu, *Contribuțiuni...*, p. 130—131.

văduvei lui Șerban Cantacuzino de a-l vedea domn pe fiul său Gheorghe, Anonimul socotește că «n-au vrut Dumnezeu și tiraniile tătîni-său, ce făcuse boierilor și săracilor țării» (p. 280), iar către sfîrșitul domniei lui Brîncoveanu, cu referire la necazurile pe care i le crează domnului rudele cantacuzinești (e vorba de dezertarea lui Toma Cantacuzino la ruși, în 1711), adaugă, în completare, următoarele : *«Iar Cantacuzineștii, adecă Șăitănești, care din feliul lor era neodihniți și nemulțămitori tuturor domnilor, precum s-au văzut mai pre urmă scris, că tuturor celor mai denainte s-au arătat cu ficleșug și cu răotate, și domnului Constantin-vodă încă au început să-l ficlenească» (p. 341).*

Asemenea aprecieri, atît cea care îl privește direct pe Șerban Cantacuzino, cît și cea referitoare la întreg neamul Cantacuzinilor, nu puteau trimite, în acel timp, la nici o altă cronică munteană decît la *Istorii*. De altfel, observă de asemenea C. Giurescu, Anonimul păstrează și forma narațiunii din *Istorii*, fiecare domnie fiind precedată, ca titlu, de numele domnului și anul începerii domniei.

Că cei doi cronicari s-au cunoscut — au fost, evident, contemporani — nu mai încape îndoială, dar ceea ce trebuie subliniat este că s-au și apreciat reciproc. Dovadă, cel puțin din partea Anonimului, faptul că îl menționează, favorabil, pe Radu Popescu de nu mai puțin de patru ori (p. 286—288, *«fiind învățat și i.. limba letinească»*, în misiune la generalul Heissler ; p. 312, considerat între *«boieri mari»*, misiune pentru construirea cetății Cladovei ; p. 316, în apropierea lui Brîncoveanu, citește în divan hîrtiile care îl acuză pe Constantin Știrbei, clucerul ; p. 349, «boier», trimis de Ștefan Cantacuzino, cu alții, pentru aplanarea conflictului de hotar cu turcii brăileni) și îi omite numele (ca și pe ale altora, legați de vechea facțiune a Bălenilor), cînd prezintă complotul împotriva lui Brîncoveanu, organizat de Dumitrașco paharnicul Corbeanu (p. 300—303), ceea ce nu face Radu Greceanu (v. ed. A. Ilieș, p. 215), care, s-o spunem, era rudă, prin alianță, cu Radu Popescu.

Încheiată nu cu multă vreme înainte ca Anonimul să înceapă redactarea propriei cronici, prima parte a *Istoriilor* lui Radu Popescu trebuie să fi avut, în acel timp, o circulație încă destul de restrînsă, aflîndu-se cum socotește și Const. Giurescu, *«mai numai la membrii familiei cronicarului sau la prietenii și rudele sale cele mai apropiate»*[28]. Ceea ce ne îndeamnă să apreciem că, făcînd parte dintre aceștia, Anonimul brîncovenesc — cine va fi fost el ! — s-a bucurat de încrederea de a avea în mînă, printre cei dintîi cititori, dacă nu va fi fost chiar primul, această parte a *Istoriilor domnilor Țării Românești* a lui Radu Popescu, de la 1290 la mai 1688[29].

Iar folosirea de către Radu Popescu a cronicii Anonimului, în ciuda nepotrivirii lor parțiale de vederi asupra domniei lui Brîncoveanu, întărește și mai mult părerea că cei doi talentați cronicari, amîndoi oameni de cultură, apropiați ca spirit, s-au cunoscut între ei, și-au cunoscut operele și că, inevitabil, s-au influențat reciproc, cel puțin într-o măsură, în scrisul lor.

Dumitru VELCIU

---

[28] *Ibidem*. p. 149. Este de așteptat că, într-o primă etapă, după redactare, ea a circulat «public» nesemnată de autor, întrucît cuprindea, cum se știe, severe critici la adresa Cantacuzinilor, rudele apropiate ale lui Brîncoveanu, domnul din scaun cu începere din oct. 1688, dînd naștere, din această cauză, cunoscutelor dificultăți în identificarea ulterioară a autorului.

[29] Legătura strînsă pe care o întrevedem între cei doi cronicari ar putea explica și lipsa urmării directe dintre cronici (cele cinci luni care le separă), întrucît Anonimul, vorbind de moartea lui Șerban Cantacuzino, o dă următor unui «precum s-au zis mai sus» (p. 275) care nu se află acolo și nici în partea respectivă din *Istorii*. Hotărît să-și înceapă opera cu domnia lui Brîncoveanu,ca o continuare nemijlocită a *Istoriilor* pe care le avea în față, Anonimul a putut primi asigurarea lui Radu Popescu că va încheia curînd, cu cele cinci luni, domnia lui Șerban (domnul murise de 19 ani !), promisiune pe care, cum știm, cronicarul, din motive pe care nu ne propunem să le discutăm aici, nu și-a îndeplinit-o decît după cîțiva ani.

O «ANECDOTĂ» NECUNOSCUTĂ A LUI CREANGĂ ? *

«... schematic, incomplet și fără pic de sare...»

Răspund la întrebarea pe care mi-o puneți, și anume dacă manuscrisul nesemnat, cu titlul Mare lucru este blagoslovenia Domnului *și datat în colțul de sus din stînga deasupra titlului* «1883, Iuniu», *este scris de mîna lui Creangă.*

Cine a citit în tirajul special al ediției lui moș Ghiță Kirileanu, regretatul meu prieten, Povestea Poveștilor *(în paranteză* Povestea P...., en toutes lettres), *a văzut că la sfîrșit are două date :* «Simbătă 1877 octombrie 22» *și* «1878 Noemvrie 12».

Care va să zică, autorul «corozivei» o citise prima dată la Iași, la aniversarea Junimei din 1877, iar apoi, desigur, la cererea organizatorilor, și în anul următor.

Se mai poate pune așadar problema dacă textul din 1883, schematic, incomplet și fără pic de sare, să fie scris tot de mîna autorului care cu șase ani înainte făcuse din cunoscuta poveste, încă din timpul Renașterii, în versiunea sa (probabil printr-o filieră populară rusească), o adevărată capodoperă ?

Scrisul se aseamănă pe alocuri, dar sînt și deosebiri de grafie și de ortografie : Creangă scria Dumnezeu *cu z, textul din 1883 cu d (și altele !).*

14. 10. 1984

Șerban CIOCULESCU

«... o variantă a Poveștii poveștilor»

Am participat, în luna ianuarie, la sesiunea științifică a Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» în care cercetătorul Stancu Ilin a prezentat comunicarea *Un manuscris literar și mai multe enigme ;* era vorba, acolo, despre o probabilă inedită Ion Creangă, avînd titlul *Mare lucru este blagoslovenia Domnului.* Comunicarea mi s-a părut, ca ipoteză de lucru, foarte interesantă. Apoi am citit-o, definitivată, în revista de față, și am consultat și o copie xeroxată a manuscrisului atît de norocos descoperit la Arhivele Statului din București. Îndrăznesc să cred, tot ca ipoteză de lucru, că această scurtă povestire ar putea fi, într-adevăr, o variantă concepută de Creangă a *Poveștii poveștilor.* E posibil ca marele scriitor, care nu crea pentru sertar, să fi voit să publice cumva *Povestea poveștilor* și în acest scop să-i fi croit (sau recroit) o înfățișare mai «de pe ulița mare». În acest caz, varianta descoperită de Stancu Ilin poate fi o primă formă — o tatonare stilistică — a poveștii care nu a mai apucat să capete înfățișarea finală dorită de autor. Cam multe ipoteze, mi s-ar putea obiecta. Obiecție, desigur, întemeiată. Aș putea adăuga că s-ar mai putea formula încă alte, multe, ipoteze. Dar, dincolo de ele, rămîne faptul important al asemănării izbitoare a *variantei* (cred că astfel trebuie considerată *Mare lucru este blagoslovenia Domnului)* cu textul «clasic» al *Poveștii poveștilor.* Și dată fiind apartenența probabilă a acestei povestiri la laboratorul de creație al lui Ion Creangă, în general destul de puțin cunoscut, nu cred că e bine să nu o luăm în seamă cu toată considerația scrupuloasă ce o merită.

10. 10. 1984

Z. ORNEA

---

* Continuăm «dezbaterea» în jurul unui «enigmatic» manuscris literar, *Mare lucru este blagoslovenia Domnului,* presupus a aparține lui Ion Creangă (Vezi : *R.I.T.L.,* nr. 1/1984, pp. 89—93).

PROFIL CONTEMPORAN

Octavian PALER

O neobosită trăire

Octavian Paler ocupă un loc cu totul aparte în creația noastră culturală de astăzi. N-am ști în ce anume categorie să-l încadrăm, dar de fapt el nici nu dorește aceasta. A-l califica drept eseist este prea mult sub aspectul extensiunii și prea puțin sub aspectul adîncirii. Statutul creator care i s-ar adecva poate cel mai bine ar fi acela de mare poet al ideilor. Ca să evităm orice confuzie, trebuie să precizăm că nu este un poet gînditor, ci un gînditor poet. El gîndește continuu în această ipostază, dar numai după ce fiecare particulă a propriei gîndiri a trecut prin filiera celor mai intense și celor mai fin nuanțate trăiri ale sale. Materia primă a cugetării sale se arată imensă. Nu există civilizație veche sau nouă de pe meridianele lumii, nu există peisaj, oraș, relicvă arhaică de proporții monumentale, operă mare de artă, cărare sacră a istoriei, care să nu fi intrat mental în incinta acestei neobosite trăiri.

Este o uriașă diversitate de intenții, care converg, însă, către unitatea inconfundabilă ce caracterizează receptivitatea activă a lui Octavian Paler. Pluralitatea tumultuoasă a ce vede el se adună cuminte în unitatea a cum vede și simte el tot ceea ce-i cuprinde capacitatea de absorbție, de asimilare, de asociere și disociere a obiectului intrat în cîmpul observației sale. Cu aceasta, abia ne-am fixat în temă. Rămîne acum să ne oprim mai insistent asupra numitului mod cum vede și simte Octavian Paler ceea ce receptează. Nu ne putem, însă, duce pînă la capăt firul analizei la care ne-am angajat decît integrîndu-l pe scriitor în tot ce prezintă mai intim al său, spiritul românesc.

Românească este în totul această fire lipsită cu desăvîrșire de morgă, de pedanterie, de prețiozitate. Poate că tocmai această trăsătură de distinsă modestie l-a depărtat întrucîtva de caracterul distant, protocolar și autoritar al superbelor vestigii lăsate de Roma antică. Se simțea acolo sclavul dac apăsat și împovărat în mediul Urbei eterne. Scriitorul Octavian Paler, asemenea omului Octavian Paler, ni se înfățișează discret, retras, simplu, sincer, binevoitor, afectiv, adînc uman, gata să te îmbrățișeze fără gesticulație, numai cu privirea și cu sufletul. Are ceva din natura larg aerisită a omului de munte din satul său transilvan, pe care-l evocă adesea cu cumpătare, fără emfază, în scrierile sale. Mental se situează parcă mereu în spațiul acelei vetre strămoșești de unde privește, simte și înțelege lumea. A călătorit mult, dar parcă însăși lumea, cu toate comorile ei, a călătorit într-însul. Aici tocmai se descoperă adîncul său specific național.

Nu este, oare, o transcriere într-un registru de cultură ultrarafinată a transhumanței ciobanilor noștri din veacuri, care au ajuns cu turmele pînă în Caucaz și pînă în Sicilia, rămînînd, totuși, mereu singuri în fața celor văzute, mereu cei de acasă, unde se și întorceau ca pe un fir al Ariadnei? Dar imaginea celor văzute li se păstrează întipărită în cuget și nu li se șterge niciodată.

Tot astfel și spațiul lăuntric al receptivității lui Octavian Paler este ospitalier, ca și tinda casei din localitatea natală. El se comportă primitor românește față de toate valorile naturii și ale istoriei, pe care le introduce într-însul cu dragoste și cu acea bunătate de frate, singura care poate înțelege lucrurile în stră-

fundurile lor. Scriitorul nu scrutează aspru esența acelor lucruri, ci o mîngîie cu sufletul deschis, făcînd-o, astfel, să iasă mai vie și mai nuanțată la iveală. El deschide larg, cu o caldă ospitalitate, ușa conștiinței sale tuturor imaginilor pe care le-a selectat, omenindu-le cu cele mai captivante interpretări, de unde ele ies, apoi, nimbate de sensuri neașteptat de adînci și originale, pe care nimeni nu le-a surprins pînă acum.

Pe Octavian Paler nu-l poți înțelege radical fără să-l iubești și nu-l poți iubi decît simțindu-te profund atașat de marele spirit românesc, în care el se înscrie ca o prețioasă parte integrantă.

Edgar PAPU

Cariatide la templul Memoriei

Elementul definitor al scrisului și, deci, al personalității lui Octavian Paler este neliniștea. O «zeitate» pe care spiritul edificator (adică lămuritor-constructiv) al autorului a așezat-o pe un trepied compus din trei verbe emblematice ale cugetării : a călători, a întreba, a cunoaște. Drumul, îndoiala, meditația sînt cele trei direcții subsumate, în fond, Neliniștii, iar în fapt Memoriei. Realități care, dincolo sau alături de marca stilistică și existențială inconfundabilă a autorului, implică o serie de tensiuni bipolare și o suită de paradoxuri ce conferă acestui sistem de gîndire un statut aparte în literatura română de azi : teoretic văzînd lucrurile, Octavian Paler ar trebui să fie un fericit, un entuziast al contemplației ; practic, însă, el gravitează între două sintagme ce exclud unitatea și împăcarea : «melancolie arzătoare» *și* «blîndețe, tragică». *Dacă omul este măsura celor ce sînt cum că sînt și a celor ce nu sînt cum că nu sînt, omul lui Paler este măsura lucrurilor* care ar fi trebuit *sau care sînt* cum nu ar trebui — *să fie. În consecință, măsura deviază, se dezorientează și reorientează lucrurile, Protagoras trece prin Nietzsche, Socrate prin Kierkegaard, Homer prin Proust, Seneca prin Malraux, Marc Aureliu prin Cioran, Delfi prin Hiroșima, Don Juan prin Don Quijote, El Greco prin Van Gogh, Erasm prin Luther, ș.a.m.d.*

Nu numai ce extragem din memoria colectivă, ci și ceea ce îi acordăm acesteia din perspectiva memoriei individuale — devine esențial pentru cugetare. Sînt «locuri care te cheamă nu atît să le cunoști, cît să-ți arate chipul cu care le privești» *(Caminante, p. 1), sună, profund romantic o aserțiune a autorului. Actul de cunoaștere se revelă ca auto-cunoaștere : tripla ipostaziere a energiei cognitive — în trecut, prezent și viitor — așează eul într-o dublă incertitudine : în față se află* umbra *de acum, iar în centru — cea dintotdeauna :* «Memoria e o a doua umbră pe care o purtăm în noi și e prea grea de ceea ce au văzut și alții ca să se retragă tăcută și neobservată, lăsîndu-ne să ne uităm singuri la peisajul real» (Drumuri prin memorie, *I, p. 230*). *Rolul de placă turnantă în simțirea europeană deținut de acea afirmație a sărmanului Werther,* «cobor în mine și descopăr o lume». («Unde este această insulă dacă nu în noi înșine ?» *se întreabă Octavian Paler.* Scrisori imaginare, *p. 76, ca un nou «discipol la Thais») — trecută prin Freud și Jung, face ca realul și imaginarul să gliseze, să-și potențeze reciproc semnificațiile.*

Cît investim în memorie și cît se află deja captiv acolo ? este, deci, interogația ce tensionează toată creația lui Octavian Paler : «Oare nu cumva Elada este opera lui Hölderlin, a lui Nietzsche, a lui Winkelmann și a lui Goethe, a lui Renan [...] ? oare nu cumva Elada, așa cum o gîndim astăzi, n-a existat, ci există numai nostalgia ei ? Oare nu cumva singura Eladă adevărată este cea posibilă ?» (Scrisori imaginare, *p 65*). *Această* «fericită capacitate de a presupune» *cum ar zice Burckhardt (citat în* Caminante, *p. 142) nu rezolvă, ci suspendă (benefic) sensurile demonstrației, neliniștește traiectul autorului și discursul ideilor.*

«Secolul al XIX-lea a fost un secol care, în mare, a stat sub semnul Răspunsului, în vreme ce secolul nostru stă, în mare, sub semnul întrebării. De aici vine, cred toată aventura labirintică a culturii secolului XX» (Polemici cordiale, *p. 232*). *Pe de altă parte,* «eu n-am știut niciodată să răspund la întrebarea „spre ce ?" și n-am pierdut nici un prilej pentru a ezita între două lucruri atunci cînd

am putut să ezit» (Viața pe un peron, *p. 143), spune eroul romanului-eseu, iar în* Caminante, *Octavian Paler declară ferm :* «oricum, răspunsurile n-au fost niciodată specialitatea mea» *(p. 126).*

«În noi există permanent și marea și valul. Și certitudinea și reculul spre incertitudini. Cu o față privim spre speranțe, cu alta spre amintiri» (Caminante, *p. 116), realitate deopotrivă salvatoare și alienantă, Neputința fixării, oscilația continuă între contrarii face imposibilă, pînă la un punct numai, opțiunea esențială :* «Dar tu nu ești întreg, Galilei [...] Există însă cealaltă jumătate a ta, Galilei, cea care a murmurat eppur si muove, obligîndu-se astfel să nu uite nimic. Această a doua jumătate din tine nu se poate să nu știe că în timp ce amurgul arde ca o rană divină, destinul oamenilor e să suporte sau să nege rugul» (Apărarea lui Galilei, *p. 54). Este ceea ce va genera dualitatea omului lui Paler, fie că acesta este călătorul cu conștiință interogativă din* Drumuri prin memorie *și* Mitologii subiective, *fie că este ego-ul și alter (anti ?) — ego-ul lui Galilei sau cuplul din* Viața pe un peron, *fie că este vorba de capacitatea de a înțelege deopotrivă pozitivul și negativul subsumîndu-le ideii de unitate, de armonie creator-culturală, din* Polemici cordiale. *Memoria pune mereu eul în ecuații, pentru că* «numai ținînd minte vom putea să alegem» (Scrisori imaginare, *p. 70) și pentru că* «un om care n-are curajul să-și aducă aminte, n-are nici curajul să spere» *(din interviul acordat lui Adrian Păunescu,* Sub semnul întrebării, *p. 389).*

Omul *lui Paler este în egală măsură un culpabilizat și un anchetator ; de aici monologul și de aici dialogul său perpetuu. Condamnat, el condamnă, întinde capcane sistematic nu atît pentru a cădea, cît pentru a demonstra cum este posibilă evadarea. Cînd va fi publicată,* Un muzeu în labirint își va dezvălui pe deplin *accentul de fond, cel pus pe psihologia creației, față de care esteticul este doar aparență : nu atît analiza artistică, dar cea moral-afectivă interesează, un stil, un curent, un tablou semnifică un caz, un destin, o conștiință cel mai adesea traumatizată. Și totuși, omul lui Paler este mai mult și mai puțin, totodată, decît un împătimit al Adevărului ; el este un împătimit al Formei, pentru că de la* formosus *a venit frumos. Greu de spus ce captivează la Paler : a gîndi bine sau a spune frumos ? Gravitatea exclude jubilația, bucuria e reținută, revelațiile se simt sub rigoarea discursului, dar ele se văd, în fapt, prea puțin. Aceasta pentru că, în memorialistică, Paler nu suferă de «complexul Dinicu Golescu». «Complexul Galilei» este cu mult mai puternic.* «De ceea ce nu vreau să-mi fie frică este curajul de a-mi pune întrebări» *(interviul cit.) Unul din leit-motivele retoricii sale —* oare nu cumva, oare de ce ? *— este dovada unui spirit specular (și spectacular) pe cît de «voltairian» și «cartezian», pe atît de «winkelmannian» și «rousseauist», a cărui unică frenezie provine din dinamica ipostazierilor : Tiresias, ca și Nero, Ulise ca și Don Juan, Cortés ca și Moctezuma, Don Quijote ca și Descartes, Machiavelli ca și Pascal ori Kafka, singurătatea-întru-solidaritate, ca și complicitatea sadică, voluptatea vieții ca și ardența ascetică, toți și toate reprezintă un* instrumentar catalitic, *dacă se poate spune așa, prin care, reflectîndu-se, actorul se pierde și se regăsește o dată mai mult.*

Într-unul din celebrele sale dialoguri despre cuvînt, Heidegger stabilește, oarecum în consonanță cu acea teorie claudeliană a cunoașterii co-naissance, *o relație maritală, să-i zicem, între întrebare și răspuns, altfel spus : o logodnă a Spusei cu Eul, cu ființa. Acest* Zusage, *tradus de francezi prin* fiancer, *lămurește — pe alt plan — raportul dintre cel care întreabă și realitatea care-i răspunde. Cuvîntul — semnul și sensul Lucrului — se află închis în acesta, dar închis înspre deschidere (ascultare) :* «nu a întreba este gestul propriu al gîndirii, ci a-ți dărui auzul cuvîntului, a pune urechea la ceea ce stă să vină spre întrebare» (Unterwegs zu Sprache, *trad. fr.* Acheminement vers la parole, *Gallimard, 1981, p. 159. conf.* Le déploiement de la parole, *trad. Francois Fédier).*

Această ascultare *este temeiul Memoriei.* «Am ajuns — *declară Octavian Paler* — să-mi alcătuiesc astfel o filosofie a memoriei și, pornind de aici, o filosofie a speranței.» (Caminante, *p. 56). Ce selectează această memorie ? Coordonatele sale (cu alt cuvînt — obsesiile) sînt cele ale* valorii moral-artistice : *ceea ce edifică și perpetuează istoria se edifică și se perpetuează prin cultură. Vîrstele omului sînt vîrstele culturii. iar atacul la cultură este începutul alienării umane și instaurarea haosului, a infernului în istorie. În al doilea rînd, cunoașterea este auto-cunoaștere. O semnificativă paralelă se stabilește, în acest punct, într-unul*

din eseurile din Mitologii subiective : «Ulise se leagă de catarg pentru a nu uita», dar nu își astupă urechile cu ceară, păstrîndu-se astfel într-o captivitate liberă : «Pentru acest grec hotărît se revină în Ithaca, memoria e altceva decît la Proust care [...] face din amintire un loc de exil voluptuos, reparator și plin de promisiuni. La Proust memoria însăși este aventura [...]. Astfel, memoria făgăduiește totuși prea mult. Ea proliferează fastuos pentru a ține loc de viitior [...] în timp ce nostalgia Ithacăi aparține cuiva care știe că pentru a scăpa de cîntecul sirenelor trebuie să-l cînte invers.» *(pp. 68—69).*

Acest cîntec invers, *traseu de la amintire la proiecție și înapoi, generează la Paler substanța dialogală, care tensionează ancheta dublu confesivă din* Apărarea lui Galilei, *glasul templelor din Egipt, Grecia, Italia și Mexic, dialogul dintre Vedere și Autoportretele* Muzeului în labirint. Lui i se asociază, apoi, suita Scrisorilor imaginare *și decalogul din* Viața pe un peron, *mai precis primele trei porunci : «să aștepți oricît, să aștepți orice», dar «să nu-ți amintești în schimb, orice.* Nu sînt bune decît amintirile care te ajută să trăiești în prezent».

În al treilea rînd, templul Memoriei, orientat, cum am văzut, de la trecut la viitor și invers, se susține pe creștetul a șase Cariatide, cum ne-a plăcut să le numim : Singurătatea, Iubirea, Iluzia, Libertatea, Speranța și Justiția. *Scrisul lui Octavian Paler se sprijină simultan pe toate aceste figuri obsedante și tot «panteonul»configurat în cărțile autorului este populat, pe de o parte cu zei / personalități sintetice, pe de alta cu simboluri-sumă. «Cariatidele» oferă, așadar, suportul comun prin care se înlătură diferențele de timp și spațiu ; sensul descoperit este același, de la sacrificiile Maya, la Delfi și Kafka, de la Ulise la Gide, de la Empedocle, la Hölderlin, Rilke și Blaga, de la Prometeu la Pascal, de la ritualurile aztece la bachanale și la fiesta mexicană de azi. ș.a.m.d. Sensul acesta unic se va cristaliza în fascinantul creuzet care este* Viața pe un peron.

Pînă la acest roman, meditația lui Octavian Paler și-a ales, cum am spus, numai epoci și personaje-sinteză, mergînd din vîrf în vîrf, ca să spunem așa, absorbind Egiptul și Grecia, Medievalitatea cu hiperpătimirile ei, Renașterea înnebunită de forma umană, clasicismul francez sau absurdul secolului XX. Viața pe un peron *corelează toate căutările autorului de pînă atunci, configurînd pe deplin* Omul *lui Paler, în ale cărui circumvoluțiuni se pot citi «omul sfîrșit» papinian, cel «fără însușiri» al lui Musil, «Omul revoltat» al lui Camus, omul lui Gide și al lui Kafka, omul lui Orwell și al lui Bradbury. Gara este deopotrivă* zona *eului și a lumii, ea este locul închis, Limita prin excelență, un simbal totalizant, abil ales de Paler, ce corelează — înșirăm la întîmplare — Caucazul lui Prometeu sau al claudelianului Tête d'or, grota lui Socrate, groapa mithraică sau falezele pe marmură ale lui Junger, camera din* Huis clos *a lui Sartre, camera din Metamorfoza kafkiană sau refugiul camusian al pictorului Jonas, labirintul antic, spațiul din* Așteptîndu-l pe Godot, *pustiul asceților,* Castelul *lui Kafka sau burta chitului* din Iona *lui Sorescu ori multe din spațiile epice moderne, afiliate îndeobște «universului concentraționar».*

Dincolo de bruma de eveniment *epic de aici esențial este solilocviul, interogarea și confesiunea tenace, înnebunitoare a Memoriei — cum am ajuns aici și spre unde ? Faptul că după gară, după mlaștină și după pădure vine — pustiul înseamnă totul și nimic. Destinația este o realitate anulată ab initio. Nu în afară, ci înăuntru este salvarea, iluzorie și aceasta, desigur, Cariatidele — Singurătatea (terorizată de frică), Iubirea (eșuată în obsesiv). Iluzia (visul, explorarea exteriorului, a Zonei), Libertatea (de a gîndi, de a construi și de a spulbera totodată o infinitate de posibilități), Speranța (care există în însăși alura de exorcizare a realului, pe care o capătă narațiunea) și Justiția (rolul de acuzat-acuzator, figura de victimă și tonul de pledant al personajului) — susțin, adică determină, aici tocmai... nedeterminarea absolută. Ceea ce se constituie în finalul* Apărării lui Galilei *ca indecizie, argumentele în favoarea prudenței vitale fiind la fel de puternice ca și cele de condamnare a acesteia în numele adevărului «absolut», capătă în* Viața pe un peron *atributele* Angst-*ului, dedublarea devine înstrăinare. Suita de visuri ale lui Galilei capătă aici substanță cosmarescă, însă Răul, cum știm de la Nietzsche și Dostoievski încoace, sau, dacă vrem, de la Cioran la Buzura, nu poate fi* exorcizat *prin idealismul tezist, ci prin înseși forțele sale obscure puse în lucru.* Viața pe un peron *supune ceea ce în cărțile anterioare este* expus *ori* propus *ca origine și finalitate a conștiinței.*

Calificativul de «stilist» acordat lui Octavian Paler nu se verifică, sau, în orice caz, reprezintă masca unei minimalizări; nu atît o luxurianță barocă a scriiturii dă farmecul acestor cărți, cît stilul ideilor *pe care îl practică acest iubitor al lui Unamuno, Gide, Malraux și Camus. Un bun orgoliu și un bun scepticism adună în opera moralistului aproape toate simbolurile ce obsedează timpul modern. Ca în orice pledoarie, există și la Octavian Paler zone prolixe ori grandilocvente și există, uneori, riscul de a anula, prin inflație, marile embleme și sensuri morale. Însă* ansamblul este copleșitor, instaurînd, cum observa cu pregnanță Dan Culcer *(Serii și grupuri, p. 32) «o estetică a murmurului, una a tăcerii și alta a strigătului (o estetică a nuanței și acumulării în opoziție cu una a exploziei și radicalității),* iar în plan etic o analiză a motivațiilor opțiunii între consecință, protest și prudență».

Dan C. MIHĂILESCU

Gabriel García MÁRQUEZ

Funcție și interpretare narativă (II)

Mai mult decît oriunde în restul romanului *Cronica de una muerte anunciada*, narația se deplasează abrupt în capitolul 1, juxtapunînd brusc puncte larg diferite de pe scala timpului. Utilizarea acestei tehnici e prea sistematică pentru a fi întîmplătoare. Considerată împreună cu faptul că în capitolul introductiv se fac auziți vreo treisprezece interlocutori diferiți, efectul este intens perspectivistic. Imaginea folosită de către Garcia Márquez: *«recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria»* (p. 14)[1] trădează conștiința romancierului că ficțiunea a pierdut acel punct de vedere unic din care să reflecteze lumea, astfel încît ceea ce rămîne e fragmentar, greu de asamblat, contradictoriu chiar. Dar mijlocul și mesajul sînt inseparabile: dacă literatura a încetat de a mai fi capabilă să țină o oglindă în fața naturii și să reflecteze o unică imagine nefragmentată, este pentru că natura, realitatea însăși a încetat să pară a prezenta o imagine de reflectat, clară, simplă și comprehensibilă. Funcția deplasărilor temporale și asumarea punctului de vedere narativ de naratori diferiți și uneori inconsecvenți sînt menite să consolideze din alt unghi efectul accentului pus în acest capitol pe suprema complexitate a lucrurilor, pe imposibilitatea de a le reduce la un model acceptat rațional și cronologic.

După capitolul 1, tehnica *Cronicii* devine ceva mai puțin complexă. Pe lîngă faptul de a fi o expoziție, primul capitol are funcția specială de a regla receptivitatea cititorului față de perspectivism, deplasări temporale, accentul pe inexplicabil, care conferă semnificanță tematică intrigii. Ulterior, această receptivitate determină modul în care citim restul romanului, făcîndu-ne atenți la caracteristicile metaforice care îi definesc mai cu seamă literaritatea spre deosebire de jurnalisticitatea lui aparentă. Or, Garcia Márquez poate proceda mai direct: în capitolul 2 observăm nu numai că numărul de voci participante e mai mic, ci și că prezentarea temporală e mai liniară. În contrast, de exemplu, cu capitolele 1 și 3, capitolul 2 nu începe cu un punct în timp urmat aproape numaidecît de o retrogresie. El debutează cu sosirea lui Bayardo în august, cu șase luni înaintea de căsătoria lui, și se termină în orele timpurii ale dimineții de luni din februarie, cînd a avut loc asasinatul. Rolul capitolului e de a dez-

[1] Ediția după care se fac trimiterile sînt: Gabriel Garcia Marquez, *El olor de la guayaba*, Barcelona, 1982; idem, *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, ed. a III-a, 1981, p. 23. Interviul, citat în numărul trecut al *Revistei de istorie și teorie literară*, acordat de G.G. Marquez lui Luis Contero pare a fi fost publicat inițial în *Interviú magazine*, Barcelona. Am citat după traducerea furnizată de Los Angeles Times Syndicate International și apărută în *The Toronto Globe and Mail*, la 12 martie 1983. Interviul acordat Claudiei Dreifus, în *Playboy*, ianuarie 1983, p. 70.

volta în detaliu observația din primul capitol : «*Angela Vicario, la hermosa muchacha que se habia casado el dia anterior, habia sido devuelta a la casa de sus padres, porque el esposo encontró que no era virgen*» (p. 38). E aici prima ilustrare a modului în care romanul e construit concentric în jurul asasinatului, fiecare capitol adăugînd detalii suplimentare din unghiuri diferite.

Spre deosebire de capitolul precedent, care se citește ca o unitate, capitolul 2 se împarte în trei părți clar definite. Prima se ocupă de antecedentele căsătoriei și se axează asupra lui Bayardo care, pînă în acest moment, e singurul personaj important care nu fusese menționat nominal. Așa cum o mare parte din capitolul 1 îi fusese consacrată lui Nasar, tot astfel acum echilibrul e restabilit oarecum prin această lungă introducere a lui Bayardo. Conform tehnicii lui García Márquez, ulterioară operei sale timpurii, de a evita atît solemnitatea cît și patosul, amîndoi — deși victime — sînt prezentați cu un amestec de stranietate și ambiguitate. Ca și în cazul mai multora dintre personajele din *Cien años de soledad*, aceste două elemente sînt conexate funcțional în Bayardo. El nu este, spre deosebire de episcop, prezentat satiric, ca o figură comică. Și totuși comportarea lui e atît de excesivă, încît nu-l putem lua complet în serios. De ce oare îi accentuează García Márquez în mod deliberat aspectele caricaturale ale comportării ? Răspunsul pare a sta parțial în modul în care ele reliefează, prin contrast, misterul lăuntric al personalității sale. Accentul pus pe aceasta constituie o trăsătură majoră a capitolului 2, unde țelul autorului pare a fi parțial acela de a iniția paralelismul, deja menționat, dintre imprevizibilitatea comportamentului uman și imprevizibilitatea evenimentelor. În ciuda înzestrărilor excepționale și a farmecului său irezistibil, Bayardo e prezentat ca «straniu», ca unul ce-și ascunde adevărata natură și chiar ca ușor diabolic. Comentariul crucial îl constituie cuvintele autorului : «*nadie ha sabido todavía con que cartas jugó Bayardo San Román*» (p. 68).

Strîns vorbind, avem de a face cu un roman în care ceea ce nu e revelat este mai important decît ceea ce e revelat. Nu aflăm niciodată de ce un personaj atît de irezistibil se căsătorește, fără sorți de izbîndă, cu o fată în aparență atît de șterșă ca Angela. Misterul nu se limitează însă la Bayardo ; nici Angela însăși nu e mai puțin enigmatică. Deși descrisă ca «la boba» și suferind de «*penuria de espiritu*», ea vădește ceea ce mama naratorului recunoaște drept un mare curaj ducîndu-și la bun sfîrșit căsătoria, iar după ceremonie (cînd îl umilește pe Nasar) și mai departe se dovedește a fi o femeie de caracter și totodată pasională. Nu aflăm niciodată care a fost adevărata natură a relației ei cu Nasar, și nici măcar dacă a existat vreuna, și nici (în caz negativ) de ce anume l-a calificat drept seducătorul ei. Cel mai mare mister dintre toate îl învăluie însă pe Nasar însuși și apare tot în capitolul al doilea. Comentariul naratorului despre el e paralel cu acela despre Bayardo : «*Tampoco se supo con qué cartas jugó Santiago Nasar*» (p. 68). Comportarea lui față de Divina Flor, reflectînd pe cea a tatălui său față de masa sa, sugerează că Angela spune adevărul ; disprețul lui față de ea, pe de altă parte, subminează această ipoteză. El nu se încrede în prietenii săi de o viață ; pare interesat numai de costul nunții și nicidecum de mireasă, iar la sfîrșit acționează ca și cum ar fi total inocent — deși opiniile, ca totdeauna în *Cronică*, diferă. Fiecare dintre aceste personaje principale e construit în jurul unei enigme, întocmai cum și evenimentele însești sînt o enigmă. Structural vorbind, caracteristica principală a capitolului 3 este contrastul violent dintre repudierea bruscă a Angelei de la sfîrșit și lunga acumulare din prima secțiune, care prezintă de asemenea familia Vicario. Sărăcia lor onestă și tradiția familială strictă alcătuiesc un contrapunct pregnant la ostentația și risipa strigătoare la cer ale San Román-ilor. Secțiunea mediană, care cuprinde pregătirile de nuntă și celebrarea acesteia, acționează ca un — privind retrospectiv — interludiu ironic de o veselie nechibzuită și neînfrînată între acumulare și climax, aprofundînd totodată, după cum am văzut, misterul rolului jucat de Nasar în întreaga afacere.

Capitolele 2 și 4 din *Cronică* sînt într-o anumită măsură simetrice, primul completînd principalele antecedente ale crimei, cel din urmă evenimentele ulterioare. Logic vorbind, capitolul în curs ar trebui să conțină descrierea crimei propriu-zise. García Márquez era însă hotărît să o rezerve pentru final. Ce trebuia să facă, așadar, cu capitolul 3 ? Am văut că *Cronica* e mult mai mult decît o descriere de evenimente ; ea este o interpretare, în termeni de fatalitate și inadecvare

umană. Fiecare capitol adaugă elemente semnificative interpretării. În acest capitol central, García Márquez dezvoltă ironia centrală, punctul în jurul căruia gravitează întreaga narație : faptul că însăși crima era inutilă și a constituit într-un anumit sens vina întregii comunități. Cu enunțul ce apare curînd după începutul capitolului 3 : «*la realidad parecía ser que los hermanos Vicario no hicieron nada de lo que convenía para matar a Santiago Nasar de inmediato y sin espectáculo público sino que hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo y no lo consiguieron*» (p. 81) se schimbă întregul accent al romanului, aducînd în prim plan una din cele mai notabile teme ale lui García Márquez. Evidentă încă din *La hojarasca*, ea a fost caracterizată drept «cangrena» secretă a localității Macondo din *Cien años de soledad* [2] : acea lipsă de angajament, moral ce face parte din lipsa de *solidaritate* pe care García Márquez tinde s-o atribuie comunităților sale.

Această schimbare de accent e însoțită de o nouă deplasare a unghiului narativ. Dacă primul capitol e dominat de victimă și bună parte din capitolul 2 de către Bayardo, capitolul 3 e consacrat în mare măsură Gemenilor. Bayardo de fapt, după ce în capitolul al doilea fusese menționat nominal nu mai puțin de treizeci și trei de ori, dispare aproape total de sub ochii noștri, nemaifiind pomenit decît de două ori în 37 de pagini. O întrebare ce se pune în acest stadiu este de ce anume introduce García Márquez doi frați răzbunători și nu doar unul. Centrul capitolului ne aduce răspunsul. Căci frații nu caută numai să evite un deznodămînt violent al poziției în care se găsesc, ci sînt și nehotărîți sufletește. Numai pentru că trec pe rînd în fruntea acțiunii reușesc să-și înfrîngă ezitarea. Descrierea șovăielii lor comune în a comite actul de răzbunare e menită să intensifice ironia relativei nepăsări a concetățenilor și motivează publicitatea disperată pe care o fac Gemenii intențiilor lor.

Capitolul 3 începe cu tehnica familiară a unui moment mai avansat în timp urmat de un *flashback* care ne readuce în cele din urmă în punctul de pornire, care, în acest caz, se situează chiar după tragicul eveniment. Un asemenea model e oarecum cerut de către amînarea descrierii asasinatului însuși pentru punctul culminant al romanului. Dar circularitatea astfel reafirmată în structura capitolului central își are propria ei semnificație ironică. E cel mai nimerit să reapară aici, în capitolul în care înțelesul titlului romanului este cel mai evident : el implică (o dată mai mult) ineluctabilitatea și poate inutilitatea. Centrul capitolului conține pregătirile Gemenilor pentru asasinat și încercările lor zadarnice de a-și preveni concetățenii de intențiile lor. Dar înainte ca această secvență să înceapă, García Márquez ne dirijează din nou atenția spre factorul non-uman : acea fatalitate care-i împinge pe Gemeni să se posteze în dreptul ușii de la stradă pe care Nasar n-o folosea practic niciodată, dar pe care, în mod inexplicabil, avea să o folosească în dimineața fatală. Astfel, cu aceeași consecvență ca și în restul operei, ambele forțe negative sînt arătate acționînd paralel. Gemenii își anunță de fapt intenția în mod precis de cinci ori. Încă de la ora cinci destui oameni știu că primarul primise patru avertismente, și la ora șase numai o mică parte din populația localității mai ignoră amenințările. E vorba de o minoritate care îi include în chip ironic pe cîteva dintre cei mai în măsură să prevină crima : Margot, Maria Alejandrina, Bedoya, nu însă și Padre Amador sau Colonelul Aponte. Interesant e că ezitarea personală a Gemenilor separă primele patru anunțuri ale intenției lor de ultimul, cel climactic. Cu acest prilej Luis Enrique, cu luciditatea celui stăpînit de alcool, replică în mod neașteptat : «*Santiago Nasar está muerto*» (p. 112). Împreună cu observația anterioară a lui Pablo Vicario : «*es como si ya nos hubiera sucedido*» (p. 100) și tipătul ulterior al fratelui său : «*Los muertos no disparan*» (p. 174), cuvintele lui Luis Enrique servesc să reafirme la finele capitolului caracterul de inevitabilitate a destinului care la început îi condusese pe Gemeni direct la ușa în mod normal neutilizată.

[2] Claude Bouché, *Mythe et structure dans «Cien anos de soledad» de Gabriel Garcia Marquez*, în *Marche Romane* (Liège), 23/4, 1973/4, p. 246.

Două alte caracteristici ale acestui capitol sînt cu deosebire notabile. Una este amnezia primarului și a preotului paroh. Cealaltă e sugestia tot mai vădită că Nasar s-ar putea să fie nevinovat de acuzația Angelei. Amnezia primarului și a preotului, ca și molima de uitare din *Cien años de soledad*, e simbolică. Flancată pe de o parte de refuzul măcelarilor, colegi ai Gemenilor, din piață și de cel al altora, iar pe de altă parte de refuzul malițios al Victoriei Guzmán de a acționa conform avertismentului pe care i-l trimisese Clotilde Armenta, ea reprezintă o eludare temporară a responsabilității morale de către cei doi oameni care, în calitatea lor de autorități civile și spirituale ale orașului, ar fi trebuit să se simtă obligați, mai mult decît toți ceilalți, să acționeze. Deși e greu să nu vedem aici o critică la adresa aproape întregii comunități din *Cronica*, asemănătoare, dar în termeni diferiți de aceia prezenți în *La hojarasca*, de data aceasta e vădit subliniată inadecvarea conducătorilor ei. Contrastul dintre ei și Colonelul din romanul anterior, al cărui curaj și integritate răscumpără abjecția morală a concetățenilor săi, e prea evident ca să poată fi trecut cu vederea. El pare a marca un nou stadiu în pesimismul crescînd al lui García Márquez [3].

Problema vinovăției sau nevinovăției lui Nasar devine tot mai crucială pe măsură ce ne apropiem de climax. Patetic vorbind, ar fi ideal ca astfel cititorul să poată fi convins de inocența victimei. Aceasta s-ar putea realiza însă numai în dauna ambiguității romanului. Tehnica lui García Márquez constă în a menține accentul pe aceasta din urmă pînă cînd exigențele finalului se impun de la sine. Aici, problema nevinovăției lui Nasar e în mod deliberat pusă pe tapet cînd grupul cîntăreților de serenadă se întorc de la *quinta de Xius*. Ea e însă tot atît de deliberat compensată prin referirea, cu două pagini mai tîrziu, la *«garras de boyardo»* ale lui Nasar, ce amenință fecioria Divinei Flor. Însuși punctul culminant al capitolului al treilea merită o atenție deosebită. El îl aduce în prim plan, pentru prima și ultima dată, pe fratele naratorului, Luis Enrique, a cărui funcție principală este, după cum am văzut, de a evidenția inevitabilitatea fatală a crimei prin observația sa adresată Gemenilor. Observația e însă urmată de o *«bendicion episcopal»*, referire evident ironică la cele peste care, mai tîrziu, în aceeași dimineață, episcopul va trece din neatenție. Imediat după aceea, Luis Enrique îl întîlnește pe Padre Amador, al cărui *lapsus memoriae* culpabil e comprimat între «binecuvîntarea» celui dintîi și prăbușirea sa ulterioară într-o stupoare etilică. Odată mai mult, *«tout se tient»* în acest roman. Acceptarea implicită a lui Luis Enrique că crima s-a și perpetrat oarecum și «binecuvîntarea» sa simbolică acordată criminalilor e însoțită de abținerea și lipsa de atenție a lui Padre Amador. Beția cetățeanului se împletește cu amnezia preotului și frivolitatea primarului. Inactivitatea vinovată, dar de la sine scuzabilă, a masei locuitorilor din oraș e simbolizată de faptul că majoritatea cetățenilor (p. 11) își amintesc dimineața ca una funerară și ploioasă, primarul însuși, principala figură a culpei pasive, fiind în mod semnificativ singurul personaj care afirmă categoric (p. 91) că în realitate nu a plouat. Victoria Guzmán, singura persoană care asistă în mod activ la crimă, Pablo, care este unul dintre criminali, precum și naratorul și Bedoya, care nu sînt implicați în blamul colectiv, toți contrazic amintirile majorității cetățenilor.

Capitolul 4 e și el divizibil în mare în trei părți, ultima, împăcarea Angelei și a lui Bayardo, fiind de departe cea mai importantă. Și de astă dată structura capitolului e dictată în mare măsură de amînarea de către autor a descrierii detaliate a crimei pentru punctul culminant. Consecințele acțiunii Gemenilor trebuie, așadar, dacă e să fie, explicate anticipat. Ei sînt scoși de pe scenă la începutul capitolului, în măsura în care e vorba de cei implicați, cu excepția lui Bayardo și a Angelei. După aceea, centrul atenției se deplasează mai întîi asupra lui Bayardo [4], apoi asupra Angelei, reconcilierea lor fiind punctul culminant al capitolului și ironia centrală a romanului ca totalitate. Această dispunere o reflectă pe aceea a capitolelor 1 și 2, care manipulau în mod asemănător personajele principale în ordinea: Nasar, Bayardo, Angela. Capitolul 5, după

[3] Vezi articolul nostru *Concerning the Interpretation of «Cien anos de soledad»*, în *Iberoamerikanisches Archiv* (Berlin), 3, 1977, p. 317—329 și cartea noastră *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, 1981, pp. 108—118.

[4] Dacă nu cumva mă înșel, în secțiunea din cap. 4, consacrată lui Bayardo, există o eroare curioasă. La p. 135 ni se spune că a dus-o înapoi pe Angela la ea acasă. *«en la madrujada del martes»*. E clar, însă, că a dus-o înapoi la mama ei în primele ceasuri ale zilei de *luni*.

un scurt interludiu introductiv, revine la Nasar și la circumstanțele reale ale uciderii sale. Astfel, povestea amînată de dragoste a lui Bayardo și a Angelei e încadrată pe de o parte de amănuntele oribile ale autopsiei, iar pe de alta de cele la fel de oribile ale asasinatului propriu-zis. La fel, prima parte a capitolului 4 constituie un dispozitiv de încadrare. Capitolul începe în dimineața „absurdă" de luni a crimei și descrie tratamentul la care e supus cadavrul lui Nasar pînă cînd intră în descompunere și trebuie să fie incinerat. Mirosul lui este veriga de legătură cu Gemenii din închisoare, tot luni, și cu istoria vieților lor ulterioare, pînă la căsătoria lui Pablo și dispariția lui Pedro. Dar între cele două scurte secțiuni care încep luni se intercalează un incident din ziua următoare, cînd naratorul se refugiază în bordel și are un ciudat vis simbolic. Copilul din vis, mestecîndu-și boabele de porumb, reprezintă destinul ce sfărîmă și aruncă necurmat și dispendios viețile individuale, cu o nepăsare de copil. Visul intensifică tema fatalității prezentă în deschiderea romanului, dar implicațiile lui sînt echilibrate de altă referire, de astă dată explicită, la responsabilitatea morală colectivă a populației orașului (*«una muerte cuyos culpables podíamos ser todos»*, p. 131).

Cea de-a doua secțiune a capitolului 4, consacrată lui Bayardo, se încheie cu o nouă referire la caracterul lui misterios : *«ni siquiera sus padres sabían mucho más que nosotros»* (pp. 140—141). Misterul care-l înconjoară e adîncit de referirea sîcîitoare de la p. 137 la *«vergüenzas mayores»* deplînse după cum se presupune de surorile lui. Nu e clar ce poate fi. Bayardo e caracterizat prin aceea că posedă capacități excepționale reduse la zero prin acțiuni sălbatic arbitrare urmate de o pasivitate totală. E posibil ca în cazuri ca acela al Angelei, codul de onoare al familiei să impună răspunderea răzbunării nu soțului, ci familiei înseși .E greu însă de înțeles de ce anume Bayardo se limitează s-o repudieze pe Angela și nu mai arată apoi nici un fel de interes pentru desfășurarea ulterioară a evenimentelor. Tehnica lui García Márquez pare a consta în suprapunerea unui aspect inexplicabil de comportare umană peste altul : cu cît e mai dificil de sondat Bayardo, cu atît mai incomprehensibil pare tardivul *coup de foudre* al Angelei. Dacă Bayardo ar fi reacționat în această situație cît de cît pozitiv, îndrăgostirea ei subită de el ar fi putut avea o oarecare motivație. Așa cum este, ultima secțiune a capitolului 4 realizează surpriza totală. La incomprehensibilitatea împrejurărilor crimei se adaugă incomprehensibilitatea comportării ulterioare a lui Bayardo și a Angelei.

Această ultimă secțiune a capitolului 4 conține singura notă importantă de pasiune (acum grotesc distorsionată) din întregul roman. Una din trăsăturile majore ale operei lui García Márquez ca un tot este antiromantismul ei deliberat. Dragostea e fie parodiată, fie redusă la nivelul purei carnalități. Foarte reprezentativă e *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira*, ce pare a sfida orice interpretare, alta decît în termenii unei parodii a povestirii de dragoste populare tradiționale. Aici parodia este încă și mai nemiloasă. Nimic care să aducă fie și pe departe cu emoția pură nu înviluie căsătoria lui Bayardo cu Angela. García Márquez se străduiește să reducă întregul episod la un act de bravadă frizînd absurditatea. O funcție a frecventelor referiri la bordelul ținut de María Alejandrina Cervantes e tot de a sublinia excluderea formelor mai genuine de împlinire emoțională și sexuală din povestire. Tema bordelului, proeminentă în romanul modern latino-american, e asociată de regulă cu răsturnarea valorilor convenționale și a celor ținînd de solidaritate umană, fie ea de ordin social sau emoțional. *Cronica* nu face nici ea excepție. Norma în literatura romantică este, în cazul îndrăgostiților nefericiți, ca aceștia să sufere și să moară. Aici, pasiunea explodează în Angela numai după ce a devenit direct răspunzătoare de moțile lui Nasar, care e poate nevinovat, și de a tatălui ei, ca să nu mai vorbim de răul pricinuit celorlalți. Rezultatul e o relație grotescă între doi oameni de vîrstă mijocie, ceea ce face fără noimă atrocitățile anterioare.

În acest punct, tehnica amplificărilor concentrice ale datelor originare conținute în capitolul 1 ia sfîrșit în mod virtual. La începutul capitolului 5 accentul principal e pus pe *«numerosas casualidades encadenadas»* (p. 154), pe *«tantas casualidades prohibidas a la literatura»* (p. 159), care au făcut cu putință o crimă privită de către narator nu atît ca o tragedie cît ca o absurditate. Destinele ușor comice ale Hortensiei Baute, Aurei Villeros și chiar al mamei lui Nasar, care

se consolează de lipsa ei de intuiție mestecînd semințe de *cardamina*, în contrast cu moartea subită a lui Rogelio de la Flor și recăderea în prostituție a logodnicei lui Nasar, par menite să ilustreze imprevizibilitatea sucită a lucrurilor, care însoțește, fără a le îmblînzi, loviturile de măciucă ale destinului. Lumea lui García Márquez conține tragedia fără solemnitate, la fel ca o parte din teatrul absurdului. În tragedia tradițională există un agent tragic, o eroare tragică e comisă de oricine. Miezul referirii la raportul procurorului, care subliniază, nu pentru ultima oară în roman, posibila nevinovăție a lui Nasar, e de a ne reaminti că victimei nu-i poate fi atribuită cu certitudine nici o eroare tragică. Totul rămîne arbitrar și enigmatic. Tocmai aceasta contrastează în primul rînd cu asasinatul însuși, care încununează acum narația cu toată intensitatea lui macabră.

Cu toate acestea numai ultimele șase pagini ale ultimului capitol îl descriu efectiv. Grosul capitolului preia istorisirea la orele 6,25 a.m. din lunea fatală cînd Nasar și Bedoya își încep întoarcerea la casa celui dintîi după trecerea episcopului. Adică din punctul în care descrierea mișcărilor lui Nasar fusese întreruptă în capitolul 1 (p. 35). Privind în urmă, dacă examinăm primele patru capitole ale *Cronicii* și începutul capitolului 5, ne dăm seama că au fost completate toate circumstanțele și faptele relevante pînă în acest punct și din timpul asasinatului însuși. Printr-un fel de prestidigitație, García Márquez a abătut însă pînă acum atenția de la acest interval de timp critic. Cînd în cele din urmă revine la el, la p. 161, o face pentru a reliefa încă o dată incapacitatea locuitorilor orașului de a interveni. Unul după altul, Pardo, Dangond și Shaim lasă să le scape ocazia, într-un mod mai puțin culpabil, poate, decît în cazul primarului și al preotului, dar tot fără o justificare reală. Eșecul lor însă nu e decît un preludiu la acela al lui Bedoya, cuprinderea acestor mișcări în timpul celor vreo patruzeci de minute ce preced uciderea lui Nasar este prima dezvoltare principală din capitolul 5 și ultimul dintre mecanismele de retardare puse în joc de către García Márquez. Bedoya e ultimul personaj căruia Gemenii i-ar fi anunțat intențiile lor. În descrierea mișcărilor lui, destinul și inadecvarea umană se combină pentru ultima dată. Inadecvare umană, deoarece Shaim îl avertizează pe el și nu pe Nasar, și cu toate că el, la rîndul lui, îi avertizează atît pe preot cît și pe primar, amîndoi nu reușesc să acționeze ; destin, deoarece deși Bedoya îl caută, Nasar se află în singura casă unde nimeni nu și-ar fi putut închipui că este, intrînd acolo nezărit de nimeni. Raportul procurorului comentează apăsat : «*La fatalidad nos hace invisibles*» (p. 180). Funcția întregului episod Bedoya e de a acumula în jurul unei figuri factorii, indiferent dacă aceștia țin de răutate, frivolitate sau hazard, care deschid drum liber Gemenilor pentru a săvîrși o crimă pe care au făcut tot ce le-a stat în putință ca să o evite. Nu numai că Bedoya se întîlnește atît cu preotul cît și cu primarul, dar și Victoria Guzmán îl minte așa cum o minte și pe mama lui Nasar ca și pe procuror ; nu numai că el, ca și ceilalți, nu reușește să vadă nota de avertisment, dar și pistolul pe care-l ia din odaia lui Nasar este, ca și pușca de vînătoare a lui Shaim, neîncărcat. Ca o ironie finală, tocmai pentru că face un act de autentică bunătate este incapabil să-l prindă pe Nasar la întoarcerea acestuia în piața unde așteaptă Gemenii, sau să sosească la timp pentru a interveni.

Totul pare acum să indice că Nasar se îndreaptă spre moarte fără a avea cunoștință de amenințările Gemenilor. García Márquez ține însă în rezervă o ultimă torsiune a narației. Nasar primește în cele din urmă un avertisment în termeni inechivoci, dar în atare împrejurări (cele ale neașteptatei respingeri a lui de către logodnica sa), încît e incapabil să-l înțeleagă. Scena asasinatului efectiv e condusă cu mare măiestrie, narația fiind asigurată aproape integral de către narator, cu excepția unor scurte intercalări ale altor martori sau participanți. Obiectul se deplasează însă în fapt de două ori din exteriorul casei în interior. Prima dintre aceste deplasări e crucială. Deoarece nu numai că menține tensiunea schimbînd punctul de observație tocmai cînd Nasar caută să-și salveze viața fugind, ci și confirmă printr-o nouă enigmă culminantă, malignitatea aproape supranaturală a succesiunii de evenimente ce conduc la moartea lui Nasar. Ușa principală de la stradă, în mod normal barată, a fost intenționat lăsată deschisă de către Divina Flor, contrar instrucțiunilor. Tocmai vederea acestei uși parțial deschise îl face pe Nasar să încerce a intra în casă pe acolo. În momentul crucial însă Divina Flor însăși are o inexplicabilă viziune iluzorie

a lui Nasar intrînd teafăr în casă. Acest fapt la rîndul lui o face pe mama lui Nasar să bareze ușa, pecetluindu-i astfel soarta fiului ei. Agitarea premonitorie a cuțitului înșfăcat înspre Nasar de către Victoria Guzmán în capitolul 1 și aruncarea intestinelor de iepuri cîinilor, amintite la începutul capitolului 2, își dobîndesc acum deplina semnificație. Mama lui Nasar, atît de adînc și totuși atît de involuntar implicată în moartea fiului ei, crede pînă în ultima clipă că primejdia a fost înlăturată cu condiția de a vedea fața lui Nasar pe pămînt în propriul lui sînge.

Ironiile necruțătoare din ultimele pagini ale cărții, în care eroarea umană și factorii non-umani, acțiunile voluntare și involuntare se combină pentru ultima dată pentru a consuma o tragedie, încheie o narație în care evenimentele au deseori o tentă de irealitate și în care personajele, în ciuda situației finale, sînt prezentate sporadic într-o lumină ușor comică avînd un curios efect de distanțare. Dar alături de ironie și de trăsăturile parodice ale romanului, trebuie să i se acorde cuvenita importanță și structurii. Ca și în *Cien años de soledad*, liniaritatea face loc unor circularități alternante ce duc atît prin trecut cît și prin viitor la același eveniment unic și inexorabil. În loc de a căpăta un înțeles pe parcurs, el e golit în mod progresiv de inteligibilitate și semnificație. Mai mult, contrar tehnicii utilizate în alte cîteva „noi romane" (Ca *Pedro Páramo* de Rulfo. *Rayuela* de Cortázar sau *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes), unde cititorul e invitat să reconstruiască istoria dintr-o succesiune noncronologică sau nonlogică de evenimente, aici naratorul însuși e cel ce pare a încerca să facă această reconstruire. Deosebirea e importantă. Deoarece în alte cazuri, oricît de derutantă le-ar fi prezentarea, evenimentele propriu-zise sînt recunoscute ca fiind fictive și, ca atare, o manifestare a viziunii lăuntrice a autorului. În *Cronica* însă evenimentele sînt prezentate ca «reale» autorul/naratorul împărtășește în mod deschis deruta cititorului. Dacă întreaga comportare a locuitorilor orașului sugerează o societate fără valori morale, iar rolul destinului advers — o lume fără un Dumnezeu patern, tehnica din *Cronică* întregește aceste implicații, oferind o metaforă a neputinței radicale a înțelegerii umane.

Donald Leslie SHAW

(Traducere din limba engleză de Sorin MĂRCULESCU)

Michel BUTOR

Itinerar spiritual *

(VI)

Titlul Matière de rêve *evocă o noțiune de istorie literară medievală; există un număr de poeme, de povestiri din literatura evului mediu care constituie* «la matière de Bretagne». *Tot ceea ce privește ciclul lui Arthur, de pildă, este* «la matière de Bretagne». *Apoi există alte «materii» — un ansamblu de subiecte, un cîmp general de mituri, de teme, de ficțiuni etc. Ei bine, acest cîmp general al lucrurilor visate, al scenelor visate, pe care le visez eu sau alții, acest cîmp general vreu să încerc să-l captez. Astfel visele asupra cărora am lucrat în acest volum nu sînt vise databile într-o noapte sau alta. Ele sînt deci complet altceva decît visul lui Baudelaire studiat în* Histoire extraordinaire. *Dimpotrivă, sînt vise visate de foarte multe ori și deci ele reprezintă, dacă vreți, o versiune deosebit de bogată pe care încerc să o dau despre această temă onirică.*

Astfel, în cartea aceasta există cinci povestiri lungi de vis. Mult mai lungi decît narațiunile obișnuite de vis. Iar aceste povestiri de vise sînt legate de diferite teme onirice. În special există aceea a conferinței catastrofale, există problemele călătoriei, toate angoasele călătoriei: Ajungi într-un oraș străin. Oare

* Continuare din nr. 2/1984 al *Revistei de istorie și teorie literară.*

persoana care trebuie să te întîmpine va fi prezentă? Și uneori persoana nu e acolo; mi s-a întîmplat nu o singură dată să mă trezesc pe aeroport, în țări îndepărtate, singur singurel, valiza dispărîndu-mi, nimeni care să mă primească, neavînd la îndemînă nici cel mai vag număr de telefon și întîmpinînd multe dificultăți pînă ce viața normală să-și reia cursul. Există deci tema conferinței catastrofale, tema călătoriei angoasante, și apoi o altă temă foarte importantă: aceea a mutatului. Am avut prilejul să-mi schimb locuința de mai multe ori și, dacă îmi place să călătoresc mult, detest să mă mut. Adică îmi place nespus să mă aflu în alte locuri, foarte îndepărtate, dar avînd sentimentul de siguranță pe care ți-l dă înrădăcinarea undeva, cu familia, mobilele, obiectele care se află acolo, cuminți. Cînd vine momentul să schimb această «înrădăcinare», impresia avută este că obiectele înnebunesc. Aceste obiecte care cu atîta gentilețe se lasă uitate, de care pot profita din cînd în cînd, în acea clipă ies din dulapurile unde există, trebuie să le împachetezi, ajung să te încurce extraordinar, devin fragile, ridică probleme de transport teribile, știu că parte din ele se vor sparge; așa că multe din visele mele privesc mutarea, cu teama de noua locuință, un loc care nu este niciodată cel visat, care este totdeauna mai puțin potrivit decît cel visat, decît apartamentul pe care l-aș fi vrut, care este deci mereu prea mic, care nu e destul de luminos etc. Deci, vă dați seama de îndată, e vorba de un coșmar care reia istoria: sosești într-o casă prea mică, prost aleasă. Dar în anumite cazuri, în versiunile cele mai bune, lucrurile se aranjează fiindcă găsim în interiorul acestei case extrem de mici, găsim — știți, asta este o temă onirică extrem de generală, pe care o aflați în bibliografia de specialitate, — găsim deci în această casă prea mică o ușă, o ușă mică, la care nu ne așteptam. Deschidem această ușă și ne dăm seama că există totuși o altă încăpere în spatele ei și că asta ne va ajuta, și că mai există încă o altă încăpere, că există chiar și un etaj suplimentar și o grădină care ți-e oferită pe deasupra; și înlăuntru sînt mobile, o bibliotecă, tablouri extraordinare, în sfîrșit devine «o casă de vis». Și vă dați seama, din clipa aceea mutarea este minunată, excepțional de reușită.

Deci utilizez aceste teme, conferință, călătorie, mutare și multe altele; visele despre copilărie, educație, pedepsele din copilărie, toate amenințările ce pot înconjura un copil și care reînvie la adult; apoi toate amenințările politicii, toate amenințările legate de guvern.

Îmi place mult să călătoresc, dar una din angoasele mele în timpul călătoriei este trecerea prin vamă. Îmi place foarte mult să trec frontiera, dar momentul trecerii ei se leagă totdeauna, în cazul meu, de o angoasă teribilă, pentru că există polițiștii, nu-i așa, care te privesc insistent, care se uită țintă în ochii tăi; în perioada asta sînt în mod special angoasat pentru că port o barbă tinără; datează numai de la nașterea nepotului meu, care are nouă luni; deci este o podoabă absolut recentă, inexistentă în fotografia din pașaport sau în buletinul de identitate și desigur că e o problemă, căci e foarte greu să-ți schimbi fotografia din pașaport pînă la expirarea lui; nu e admis. Așa că atunci cînd trec o frontieră polițistul se uită drept la mine și vede... noroc că mai tot timpul sînt obosiți.. dar cîteodată sînt unii, mai ales la începutul zilei, care sînt încă treji, care vor să-și facă trista lor meserie și atunci ți se uită pînă-n fundul sufletului. Din fericire, în majoritatea cazurilor ei recunosc jumătatea superioară a chipului meu, jumătatea superioară a feței corespunzînd jumătății superioare a fotografiei, însă, acum cîteva săptămîni, la Geneva, un polițist s-a uitat la mine îndelung și mi-a spus: »Totuși, domnule, n-ar fi rău să vă conformați puțin». Și nădăjduiesc din suflet că voi reuși să nu mă conformez, dar vă dați seama că aici se află «materie de vis», se află sămînță pentru tot felul de vise. Deci, detest această privire a polițistului de la frontieră, detest indiscreția abominabilă a vameșilor care îți deschid valizele, care-ți scormonesc printre hîrtii, care-ți citesc corespondența, îmi citesc schițele cărților, pe care nu le-aș arăta niciodată cuiva și din care, evident, ei nu înțeleg absolut nimic dar le privesc totuși, deoarece caută în ele bani trecuți fraudulos... În sfîrșit, e un lucru absolut îngrozitor și după asta trebuie să-ți aduni toate obiectele și e oribil... Deci angoasa trecerii prin vamă, angoasa poliției etc.

Vă voi da acum niște mostre de astfel de relatări de vise. Dar vă vorbesc despre teme contemporane onirice, foarte, foarte clasice. Există, apoi, altele, o mulțime, pe care le puteți adăuga acestora fără dificulttte, alte teme ultra-clasice. Prezentarea lor cunoaște două nivele. Mai întîi, ele sînt înfățișate simplu, adică

avem de a face cu istorisirea unui vis reprezentînd executarea temei onirice. Dar unul din aspectele fundamentale ale visului, şi care îngreunează atît de mult povestirea acestuia, este faptul că nu visăm niciodată un singur vis, ci, simultan, mai multe. Ne dăm seama foarte bine că în visele noastre există tot felul de lucruri ce se întrepătrund, care se suprapun şi că ne interpretăm visele chiar în clipa desfăşurării lor. Dacă vreţi, pornim de la un vis ca de la distribuirea cărţi lor într-un joc de cărţi. Într-un joc de cărţi cum ar fi bridge-*ul, ni se distribuie cărţi, în baza cărora putem născoci un joc ce se va realiza în timp. Dar, după cum în alte jocuri de cărţi apar la un moment dat cărţi suplimentare, la fel există ceva în visele noastre care face să iasă din podul memoriei noastre altceva, neaşteptat. Şi, din acel moment, visul urmează să se transforme. În povestirile de vis normale — cele de dimineaţă — găsim prezentă o formulă ce revine frecvent:* «în clipa aceea mi-am dat seama că nu asta era ceea ce credeam, ci că în realitate era cutare lucru». *Parcurgem o parte din povestire spunînd:* «iată, mă aflam în tovărăşia unui personaj cu o barbă lungă, etc.» *bun! şi brusc îmi dau seama că acest personaj era* în realitate *cutare alt personaj, care nici vorbă să poarte barbă şi care e complet diferit de cel dintîi..., iar întreaga parte a povestirii ce urmează este reinterpretată ţinînd seama de această transformare fundamentală a unuia dintre elemente. Aceasta se întîmplă deoarece o altă naraţiune se strecoară sub povestirea precedentă.*

Întotdeauna există în vis astfel de lunecări; aşadar visul e constituit dintr-o reţea de naraţiuni. Şi în aceasta rezidă una din marile dificultăţi întîmpinate cînd ne străduim să-l povestim şi pe care încercăm totdeauna să o simplificăm, să o reducem la o povestire comparabilă, să zicem, unui gen de nuveletă. Şi ne este foarte greu să ţinem seama de aceste momente în care lucrurile se schimbă, se metamorfozează. De aici provine, de asemenea, tema fundamentală a viselor metamorfozei în cadrul cărora oamenii se transformă în alte persoane, ori în alte lucruri, animale ş.a.m.d. Noi înşine, dacă avem un dram de noroc, visăm că ne transformăm în animale sau chiar în plante, ori chiar în pietre. Astfel, unul din punctele esenţiale pentru mine era, deci să realizez povestiri de vise plurale. Cu alte cuvinte, nu numai cinci povestiri alăturate unele celorlalte, ci o reţea de povestiri comunicînd între ele, întrepătrunzîndu-se astfel încît cititorul sau visătorul să poată alege o traiectorie sau alta în interiorul acestui ansamblu. La fel ca atunci cînd călătorim într-o regiune precum împrejurimile Augsburgului, putem opta pentru cutare sau cutare drum şi, cînd ajungem la o răscruce, putem s-o luăm la dreapta sau la stînga. Dacă o luăm la dreapta, peisajul pe care l-am văzut pînă atunci urmează să fie reinterpretat. Vom vedea aceleaşi clădiri, dacă vreţi, dar dintr-un unghi deosebit. Iar dacă o apucăm la stînga, vom face acelaşi lucru dintr-un alt unghi.

Deci aceste cinci povestiri de vise comunică între ele în modul următor. Anume: fiecare le citează pe celelalte patru. O anume parte din aceste vise se regăseşte în interiorul celorlalte. În unele cazuri, citarea este semnalată printr-o încadrare specială. De exemplu, un personaj, putem spune: visătorul, *intră într-o sală de cinematograf şi pe ecran — observaţi, aşadar, cadrul — pe ecran vede un fragment dintr-o altă povestire. În alte cazuri, citarea nu este încadrată, astfel încît nimic nu-l avertizează pe cititor că este vorba de o citare dintr-un alt vis. Astfel, citind primul vis, lectorul va întîlni din cînd în cînd fraze prevenind din naraţiunile posterioare. Şi, citind pentru prima oară, absolut nimic nu-ţi arată că este vorba despre ceva ce va fi regăsit într-o povestire ulterioară. Adică avem de-a face cu folosirea unui mic element narativ în interiorul acelei povestiri. Dar el va fi regăsit, luminat, într-un mod cu totul deosebit, într-o altă povestire...*

(Transcriere şi traducere de Melania MUNTEANU şi Mihai RĂDULESCU)

[Va urma]

Marin SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

„Sufletul în clătire" sau alergia erotică la Conachi

Un boier născut la Ţigăneşti (1777), vă închipuiţi cîţi lăutari avea în jur şi ce strîns putea fi încins cu folclor! Conachi şi-a ales calea mai dificilă a unei culturi poetice care să depăşească suprafaţa fălcilor sale de pămînt — întinse, zice-se, în trei judeţe —, o cultură culeasă din trei-patru limbi (greceşte, turceşte, franţuzeşte, în orice caz), care i-au subţiat gustul, poetul devenind un fin instrumentist cu note şi bibliografie. Şi-a luat însă libertatea de-a cînta pe-o singură coardă şi pentru o singură femeie, la ureche. Un solz de peşte smălţuit şi galant care asurzeşte cu convingere o singură scoică de sidef, ştiut fiind că acolo se aude toată marea şi se transmite în toată marea. El însă nu urmărea popularitatea. Dovadă că nici nu s-a ostenit să-şi publice versurile în volum. Voia să fie popular în ochii ei atît de verzi, atît de albaştri, atît de căprui (că şi-i cam schimba, ca pe bijuterii, după sezon şi toane), să aibă faimă mare, o faimă care, stimulînd alchimia femeii române să-i poată transforma simţirea distrată şi nepreţuită în aurul iubirii. Înainte vreme — o fi gîndit cîntăreţul — te mai citeau şi bărbaţii. Mai aveai un grup de prieteni capabili să le placă şi ceva care nu se mănîncă, sau să nu le placă ceva — şi veneau în butci trase de şase cai cale de sute de poşte, ca să-ţi spună, uite, asta şi asta! Eşti mare, dă-i înainte! Sau: Aici ai scrîntit-o, ia citeşte-l şi pe Ariosto! Oameni care să bage în seamă estetica, înălţîndu-se sufleteşte pe ruinele pîntecului — şi nu invers. Acum — tăcere de mormînt! Parcă-ar sta toţi cu cerga în cap, rumegînd cine ştie ce gînduri de chiverniseală. Şi de ce să scriu pentru ei? — şi-o fi mai zis poetul. Ia să fiu eu un mare poet ocazional pentru mine însumi. Să mă cînt zdravăn, cu fior, scriindu-i ei... lor, dacă or fi mai multe, lumii dintr-o femeie, ca pădurea închisă într-o ghindă şi casa într-o grindă. E învederat că şi-a ales muzele după sonoritatea numelui: Zulnia, Casandra, Anica etc. Nume care inspiră, nume falnice, de ispravă, care obligă pana; şi, oricum, un buchet mult mai bogat decît cel oferit de bibliografia de specialitate. Femeia română fusese mult prea necîntată secole de-a rîndul în poezia noastră cultă, ca autorul să cadă în greşala şi monotonia lui Petrarca, misticul unei singure icoane, căruia i-a ajuns Laura pentru nu ştiu cîte sute de sonete. Da, le-am citit şi eu — gîndeşte boierul — în turceşte. Aşa şi-aşa. Poate nici traducerea n-o fi fost bună.

Aşa se face că istoria literaturii l-a înregistrat pe boierul C. Conachi, om serios, cu funcţii înalte, vornic, vel vornic sub vozii Calimah şi Suţu, la rubrica «îndrăgostit». E o notă de ironie aici, critica şi istoria literară fiind îndeletniciri

grave, bătînd uneori spre sumbru și poticnindu-se în fața unui autor care oftează nu după stele și alte abstracțiuni, ci pur și simplu după zulufi și nuri. În Craii de Curtea-Veche, spune, la un moment dat, unul din personaje (Pirgu, bine-înțeles!): «Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, să mai vorbim și de muieri!» Conachi numai asta face. Dar, nu cu ușurința «crailor» de curte veche sau nouă, ci cu of, cu mîna pe inimă, căci el suferă, se sufocă dacă nu e înțeles, numele înscris în acrostih îl doare ca o rană deschisă și reprezintă pentru el iarba fiarelor, cu care deschide ușile iatacelor, și piatra filozofală. Căci, la urma urmei, la ce e bună poezia dacă nu-ți aduce nici o mîngîiere? Chiar nici o mîngîiere! Atunci de ce mai scrii? Conachi, desigur, n-a urmărit să polemizeze cu literatura timpului său. Am putea vedea însă în lirica sa o ripostă la retorismul și convenționalismul epocii și un îndemn la intimism. La ce simte omul cu adevărat. «Singurul nostru poet dedicat exclusiv eroticei», spune Călinescu, numindu-l cu dreptate «primul petrarchizant român», «cultivîndu-și monografic experiențele sexuale de al căror număr este, precum am văzut, foarte mîndru». Am citit de mai multe ori paginile dedicate lui în monumentala istorie: Călinescu e de partea autorului. Pentru că poezia țesută din oftări, leșinuri și istericale reprezenta, la ora aceea, o artă adevărată.

Conachi — venit pe lume greu și cu sacrificiul vieții mamei sale — intră în alertă la atributele feminității: zulufi, parfumuri, «lumini de ochi și gene», «sînul» și «grumazii»: «Doi ochi porți / Ce fac morți / Ca niște gelați. / Și arunci / Tot în munci / Pre amorezați». Dacă aș fi scris aceste rînduri acum treizeci de ani, poate că aș fi insistat mai mult asupra ecourilor sociale în opera lui Conachi. Se vorbește de «gelați» — cuvînt menit să dea fiori, oricum, și de aruncarea «în munci» — pasiferea. Fără să vrea, autorul — aș fi spus — își ia instrumentarul dintr-o lume reală, în contrast puternic cu starea idilică spre care aspiră. «Amoriul, ca și ostașii, / Să-narmează, să pornește», aflăm în altă parte. Dar bine că n-am spus-o! Căci Conachi a fost, în poezie, un izolat. Performanța constă în a fi reușit a-și reduce publicul pînă la un singur cititor: ea. Operă destinată exclusiv unei persoane, fiecare poezie e un mic roman deghizat, avînd ca scop atît delectarea «publicului», cît și înlănțuirea lui. Suferind sau prefăcîndu-se că suferă, simulînd «robirea» («Mă vait, strig cu suspinuri», «Ah, moarte, numai la tine / Scăparea mea poate fi»), autorul desfășoară o strategie cu efect sigur. Artă pentru artă cu tendință — s-ar putea numi metoda lui. Trebuința oricărui poet de-a se adresa mulțimii el o rezolvă multiplicînd unicatul. Altă Casandră — alt acrostih, altă Anică — altă poezie, altă Mărioară — alt stih. «Un răboj de femei», notează Călinescu. Această ușoară mișcare de translație pe care o suferă pana eternului amorez, în căutarea inspirației, lasă pe hîrtie nu numai diagrama inimei în perpetuu cutremur, ci și desenul delicat al femeii române de pe la 1800. O încîntătoare, incitantă prezență, cu aplecare către lumina cărții, a scrisorii mai ales, sensibilă la frumos, rimă, ritm, figuri de stil și care voia să fie cucerită artistic. Dacă pretențiile tuturor acelora ar fi fost mai mari, sau, mă rog, dacă gustul și cultura le-ar fi venit mereu în sprijin, și dacă ar fi avut mai mult timp pentru artă și nu le-ar fi dat dulcețurile în foc, am fi avut poate un Conachi mai mare. Dar se pare că n-au existat condiții obiective. Nu puteau s-o ia înaintea timpului, oricît carte ar fi agonisit prin pensioane și oricît de învățați le-ar fi fost dascălii. Oricum, Conachi reprezintă, după Ibrăi-

leanu, o epocă, cea dinainte de Eminescu. Paradoxul pe care l-a trăit versificatorul e că bileţelele sale, cu cît erau mai intime şi mai personale, cu atît se dovedeau mai apoi bune pentru toată lumea. Indiscreţia femeii, ori chiar a autorului le făcea să fie grabnic copiate şi de aici ajungeau la lăutari care, mai potrivindu-le, le cîntau altora. Se poate spune că autorul volumului Poezii. Alcătuiri şi tălmăciri, *apărut postum, precum am spus, a scos cu lăutari femeia din iatac, apropiind-o de artă. Sensibilizînd-o uneori prea tare, adică trezindu-i gustul cîntecului de lume.*

Cît de sincer era autorul? Cît suferea el în realitate? Întrebări retorice, desigur, pentru că ce contează este rezultatul artistic. Destul de însemnat, raportîndu-ne la starea poeziei de atunci. Versurile sînt surprinzător de fluente: «Amoriul, ca şi ostaşii, / Să-narmează, să pornească, / Dar nu rănească vrăjmaşii, / Ci pre cei care-i iubeşte. / La săgeţi fieră nu are, / Ce lumini de ochi şi gene, / Arcul de îngemănare / Este din două sprîncene. / Pavăza de apărare / Şi lancea de îngrozire / Îi a firii ruşinare / Ş-a temutului boldire». *Sau:* «Amar de sufletul meu, / Că nu pot într-acest ceas / Lipindu-l la sînul tău / Drept fermuar să ţi-l las. // Să ţi-l las, şi el, săltînd / Supt dulce suflarea ta, / Să nu-nceteze zicînd: / Zulnio, nu mă uita!». *Se pare că pe Zulnia poetul a iubit-o cel mai mult, luînd-o de altfel în căsătorie, deşi avea — ea — patru copii, ceea ce probează seriozitatea declaraţiilor sale şi cavalerismul său. Printre copiii vitregi ai lui Conachi — Costache Negri. Iar fiica unică a Zulniei şi-a poetului, Caterina, căsătorită cu Vogoride, va fi cea care va încredinţa tiparului «alcătuirile» părintelui, «în nădejdea că aceste a sale scrieri ar putea aduce ţării noastre vreun folos». Sus-numitul Vogoride va pierde la cărţi (într-un fel, tot cărturar şi el!) o moşie întreagă, eveniment care a stîrnit senzaţie în tot Iaşul şi în toată Moldova.*

Ne întoarcem la poezii. S-a remarcat existenţa a două moduri de versificare. Întîlnim o respiraţie melodioasă, scurtă, săltăreaţă şi alta largă, desfăşurată în falduri. Şi eu cred că versurile lungi sînt mai încăpătoare, mai ferite de artificii: «Ce putere, doamne sfinte, ai sădit în ochii verzi, / Ah, la dînşi cînd cat, mă farmec şi de plăcere mă perzi. / N-au mijloc de măsurare, ci de gene-mpovărăţi / Şi la milă şi la chinuri sînt porniţi şi înfocaţi». *Sau:* «Aş vrea să mor, dar şi moartea ce poate fi pentru mine, / Cînd, perzînd a mea viaţă, perd mai mult, te perd pe tine. / Abia zorile răvarsă şi doresc să asfinţască, / Abia noaptea înnegreşte şi voi zori să să ivească, / Căci cu nimic nu să-mpacă într-a sa nemulţămire / Sufletul meu, ticălosul, ce-i pururea în clătire».

Notînd titlurile unor poezii ne putem face o idee despre orizontul lor: Robirea, Tînguirile, Pieirea, Deznădăjduirea, Răspunsul, Poclon, Visul Amorului, Două inimi ce să despart, Dorul, Într-o sară, 820 septv., în 7, ce ne aflam în adunare cu iubita, Cînd mă mîniesem pe amor, Luna plină din 7 iulie, 846. *În adunare cu iubita sau mîniindu-se pe amor, poetul se învîrte într-un cerc fatal, intuind ca nimeni altul pînă la el unde se află sursa lirismului. Dacă ar fi fost mai nenorocos, amărăciunea acumulată l-ar fi dus la acorduri mai grave, la accente mai personale şi mai puternice... Şi n-ar mai fi fost Conachi.*

Acrostihurile sînt pur şi simplu «nume», şi scrierea e împănată cu astfel de semne de carte, rebusuri galante.

O discuţie specială ar merita studiul Meşteşugul stihurilor româneşti, *cu un cuvînt înainte către o «Precinstită cucoană», cuvîntul «cucoană» fiind mai apoi şters. Poetul era şi un cap teoretic limpede, care se lupta cu încîlceala din capul altora şi cu lipsa de lustru a limbii.*

Încercările de teatru, ca și traducerile — meritorii și ele. Desigur, literatura română este tot la început, dar gata să facă «epocă».

Opera sa (inclusiv ineditele care, judecînd după norocul autorului, ar fi trebuit să se păstreze pînă astăzi), merită din plin să fie băgată în seamă. Timpul lucrează pentru Conachi, oricum, căci sorocul dragostei la români n-a trecut.

Încheiem cu portretul schițat de Călinescu, peste care, iarăși, nu se poate trece : «Originalitatea lui Conachi stă în specializarea erotică, în cultul excesiv al eului, iar savoarea vine din inéditul mediului. Căci Conachi este un Petrarca ras în cap, cu chip de faun oriental, cu işlic, antereu și iminei, obișnuit a subtiliza pe sofale și a-și trimite mesagiile prin țiganii lăutari, neverosimil în pădure, ducînd omagiul pînă la tîrîrea în pulbere și la închinarea ortodoxă, și tristețea occidentală pînă la pandalii și istericale».

COSTACHE CONACHI

OCHI FRUMOȘI

Doi ochi porți
Ce fac morți
Ca niște gelați.
Și arunci
Tot în munci
Pre amurezați.

Nu-i oprești,
Ci-i pornești
La săgetături.
Să pornesc
Și robesc
Pre toți cu-a lor nuri.

Dar măcar
Că au dar
De pot chinui,
Mă primesc
Să robesc
Lor pîn' ce-oi muri.

NUME

La obrazul ce firește
Cer cu stele-nchipuiește
Urmează să să robască
Orice fire omenească,
Căci ochii ce săgetează
Supt două arce-nghinate
Inimile țin legate.
Aerul ce aburește

Dintr-un sîn ce izvorăște
Nuri, blîndețâ și dulceață,
Morților încă dă viață.
Dar evghenia ce are
Ca un ifos de-ndurare
Robind placul și sîmțîrea
Pleacă toată omenirea
A priimi cu bucurie
Jertfă în veci la ea să fie.

TÎNGUIREA

Doamne, giudecător drept,
Vezi ce foc îmi arde-n pept
Și la ce stare-am venit
Din pricină c-am iubit.
Ah, vicleanule amori,

Prietene vinzători,
Tu ai rădicat cuțit
Asupra cui te-au iubit.
Și în inimă ai dat,
Fără să fiu vinovat.

Săraca, cît oi trăi,
Nu s-a mai tămădui,
Pentru c-au rămas înfipt
Fierul tău cel otrăvit.

[ASTĂ-NOAPTE PE RĂCOARE]

Astă-noapte pe răcoare
Cînta o privighetoare,
Cînta și zicea cu jele :
«Ah, soțiia vieții mele,
Ce dușman făr' de durere

Mi te-au răpit din vedere
S-am rămas înstrăinată,
Călătoare-n lumea toată.
Mă vaiet și zi și noapte
Prin pustiiurile toate,

Te caut prin munți, pe dealuri,
Prin ape, prin stînci, pe maluri,
Da-n zădar, că toate cele
Nu sîmpt durerile mele.
Numai bietul om m-ascultă
Cu jelanie mai multă,
Pesămne și el iubește,
Pesămne și el dorește.
Ah, omule, sărmănele,
Mîngîi-te cu-a mea jele.»

ÎNTR-O SARĂ...

Cu ce să te-asămănez,
O, împodobită fire ?
Să-ți zic stea ce luminezi,
Ești mai mult, căci poți simțire.
Să-ți zic înger ? covîrșești,
Căci, pe lîngă frumusață,
Ești tot nuri și, cînd grăiești,
Farmeci cu delicateță,
Iar zicîndu-ți Dumnezău,
M-apropii de-a ta ființă,
Pentr-aceea mă-nchin eu
Ție cu-atîta credință.

[VREI, DRĂGUȚĂ, VREI]

Vrei, drăguță, vrei
Sufletul să-mi iei ?
Na-ți și ochii mei,
Altă ce mai vrei ?
Doar te-i sătura
De cruzîmea ta.

[PÎN-A NU RĂSĂRI ZORI]

Pîn-a nu răsări zori,
La Moldova purcegînd,
Vai mie, de cîte ori
Am să leșin suspinînd.

De-aș muri, nimic n-ar fi,
Cînd aproape te-aș avea,
Dar fără tin' a trăi,
Poate fi moarte mai grea ?

Amar de sufletul meu,
Că nu pot într-acest ceas
Lipindu-l la sînul tău
Drept fermuar să ți-l las.

Să ți-l las, și el, săltînd
Supt dulce suflarea ta,
Să nu-nceteze zicînd :
Zulnio, nu mă uita !

[RĂSĂRITUL ȘI APUSUL]

Răsăritul și apusul,
Miazăzi și miazănoapte,
A planitelor tot cursul
Și stihiile cu toate,
Să să tot împrotivască
La acest dulce amori,
N-ar putea să mă oprească
Cînd eu pentru tine mori.

Tu ești raza vieții mele
Și pre tine te slăvăsc,
Ah, nu mi-au rămas putere,
Amar mie, mă muncesc !
Pentru tine jărtfăsc toate
Și în veci cu hotărîre
Rob credincios cu dreptate,
Așteptînd milostivire.

LUNA PLINĂ DIN 7 IULIE, 846

Stăpîna nopților lună,
Ce ceriul încoronezi,
Oftatul meu ce răsună
Și lacrămile ce vezi

Du-le peste munți și spune
Stăpînei ce le-au pornit
Că o viață să răpune
Pentru dînsa la sfîrșit

Spune-i că mori de durere,
Că de cînd ne-am despărțit,
Tot feliul de mîngîiere
De la mine au lipsît.

Moartea nu mă îngrozăște,
Doar că viața mi-ar curma,
Ce numai că mă lipsăște
De dulce suflarea sa.

Spune-i că spre pomenire
Suvenirul ce mi-au dat
Supt a buzălor lipire
În lacrămi este scăldat,

În lacrămi ce ea cunoaște,
Căci pe sînul ei au curs
Și-în suspinul ce să naște
Dintr-un piept de ea pătruns.

Și ca să-ți deie crezare
De cumplitul meu năcaz,
Pomenește-i desfătare
De la sînul ei cu haz.

Nopțile înfricoșate,
Ce pe furiș străjuiem,
Păsurile măsurate
Ce pe prispă cumpănem,

Deschidere tăinuită
A zăvoarălor de her,
Fereala neadormită
De lumina ta din cer.

Și apoi îmbrățoșări
Cu aprindere de foc,
Nesfîrșite sărutări
De mii de ori pe un loc.

Apoi plînsul cel de jele,
Apoi vaiet și oftat,
Cu mustrare de greșele
Și-apoi iarăși sărutat.

Sărutat pe-un piept ca crinul,
Pe un sîn cu flori sădit,
Pe-o guriță ca rubinul
Ce sufletul mi-au robit.

Bibliografie :

Logofătul C. Conachi, *Poesii. Alcătuiri și tălmăciri*, Iași, 1856.
Logofătul Costachi Conachi, *Poesii. Alcătuiri și tălmăciri*, ed. a II-a, Iași, 1887.
C. Conachi, *Scrieri alese*, ediție, prefață, glosar și bibliografie de Ecaterina și Alexandru Teodorescu, E.P.L., București, 1963.
G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 88—95.
Eugen Simion, *Dimineața poeților. Eseu despre începuturile poeziei române*, Ed. Cartea Românească, București, 1980, cap. *Spitalul Amorului*, p. 280 și urm.
Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1982, p. 130—134.

Notă : *Versurile se reproduc după ediția E. și Al. Teodorescu, 1963.*

Vignetele :
Duca Miron

Anya I 1839

ECONOAMA RUMANA

sau

Jurnal pentru dame.

No I

Dekembrie 22 Bineri

Inştiinţare.

ÎNŞTIINŢARE

Cînd vedea cineva un tînăr rău nărăvit şi vătămător soţietăţii, zicea, ce creştere proastă a luat, cît este de stricat, fugiţi de soţietatea lui, n-are nimic bun într-însul ; cînd iarăşi vedea într-o familie o neunire, o dărăpănare a stărilj, zicea, ce viaţă ticăloasă este în casa aceasta, cum să dărapănă din zi în zi, ci-o fi pricina, care din doi o fi călcat datoriile casnice. Aceste mirări şi întrebări necurmate, s-ar fi precurmat indată ce şi-ar fi întors ochii către isvorul lor, şi defăimarea ce produce această critică, s-ar fi şters cu totul. Nimini nu era vinovat într-aceasta, nici tînărul, nici bărbatul, nici femeea : ci singuri împrăştietorii moralului, singuri aceea ce avea puterea înţelepciunii, avea condeiul în mînă, avea reputaţie şi respect în public : pentru că copilul împreună cu laptele, primeşte cele dintîiu trăsuri duhovniceşti şi sufleteşti de la mumă-sa, care adesea rămîn neşterse ; muma dar trebue să fie bine formată, ca să bine formeze pe copilul său, acum de unde era să ia ea aceste învăţături, daca înţelepţii, nu îngrija a scri ceva şi pentru dînsa, sau d-au îngrijit, n-au întrebuinţat metodul, prin care să-i însufle gustul de a citi. Iată dar izvorul tuturor răutăţilor ce-amerinţa şi amerinţă încă soţietatea noastră ; acesta a fost totdauna neluat în băgare de seamă, toţi alerga să muncească pentru bărbaţi, şi nimenea pentru femei. Secsul *acesta a fost totdeauna în întunerec*, şi într-un astfel de întunerec, încît părinţii zicea, „fata nu trebue să stie decît furca". Cine nu trebue să ştie decît furca ? formătorul omului, intraductorul lumii din barbarism în civilizaţie, veriga soţietăţii, izvorul duhului şi al înţelepciunii, mîngîierea cea desăvîrşită a omului, înpăcătoarea cugetului rău cugetătorilor şi pricinuitorul religii prin care omul tras la oltarul cel sfint să umileşte pe sine, cuvinteză atotputernicia lui Dumnezeu rugîndu-l pentru liniştea, sănătatea şi fericirea soţii şi copilaşilor săi ; pentru aceastâ fiinţă să zicea că nu trebue să ştie decît furca. Ei ! dar veacul curge şi în trecerea lui spală rugina omului ce-i întrebuinţează vremea cu folos, a început şi soţietatea noastră a să pătrunde de acest adevăr, şi a lepăda pedepsitoarele prejudiţii ce o apăsa cu atîta răutate. Fetele au învăţători, au pansioane, a început a li să desvolta gustul învăţăturilor, care a trecut nu numai în clasul cel mai de jos al oraşelor : dar s-a strecurat şi chiar prin sate. Acum dar este vremea ca în înprospătarea plăcerilor d-a citi, în mişcarea în care le pun curiozitatea lucrurilor ce se desvălesc din zi în zi înaintea ochilor lor, să le apropie părinţii de scoposul căsătorii, făcîndu-să vrednice d-a guverna familia lor, într-un chip cuvenit datoriilor coprinse în sfera lor. Pentru acest sfirşit să va ivi la lumină acest jurnal intitulat *Econoama Romană*, care va avea cel mai de aproape scop intru a arăta cele mai îndemnicioase mijloace ale economii, ale vieţii pasnice între familii, ale deprinderii tinerelor în deosebite lucruri de mînă, şi întru a le face mume bune, într-un cuvint acest jurnal va introduce între familii o înbelşugare fără multă cheltuială.

Pe lîngă aceasta să vor adăoga şi nişte mititele istorioare frumoase şi morale, anecdote şi alte sentenţii.

Acest jurnal va ieşi o dată pe săptămînă în format d-o jumătate de coală şi preţul pe an ar fi de patruzeci şi patru lei, iar pe şase luni douăzeci şi patru lei. Abonaţia se face în Bucureşti la d. Ghiţă Marcovici, şeful mesii de cenzură, d. pitar Ghiţă Penescu, şeful mesii a treia ci. Logofeţii Bisericeşti şi la d-lui d. Iosif Romanov. Iar prin judeţe pe la d.d. profesori publici carii sînt rugaţi ca listele de numele domnilor abonaţi să se îndrepteze în Bucureşti la d. Ghiţă Marcovici.

Către acestea sînt rugaţi toţi domnii autori şi întraducători, ca or ce articol, atingător de prinţipurile aceştii gazete vor avea, şi vor voi a-l obştii, să-l îndrepteze la redacţie, şi să va priimi cu mulţumire.

Ioan Penescu

RESTITUIRI

«ECONOAMA RUMANĂ» – UN ZIAR AL EMANCIPĂRII FEMEII ÎN CONTEXTUL «ANULUI 1840»

Atunci cînd am scris despre Ioan Penescu[1], *singura sursă documentară privitoare la ziarul feminist, insolit în epocă,* Econoama Rumană, *apărut în 1839, sub redacția acestui nedreptățit scriitor și om de cultură, dascăl și orator, traducător și dramaturg, a fost scurta notă a lui Carol Gölner, apărută acum o jumătate de secol într-o publicație de specialitate,* Revista istorică *a lui N. Iorga*[2]. *Istoricul sibian semnala existența unui exemplar original din numărul de înștiințare a apariției ziarului la Brăila, simultan cu un alt periodic, tot sub redacția lui Ioan Penescu,* Mercur. *În lipsa oricărei urme din* Econoama Rumană *în colecțiile naționale, firește, am comentat evenimentul existenței sale numai în funcție de datele relevate de Carol Gölner. De curînd, prin bunăvoința unui prieten al culturii noastre, ca și a generosului gest de înțelegere al Arhivelor de Stat din Viena («Konsulate Galatz 1840»), am obținut, în reproducere xerox, un mic «dosar» Ioan Penescu. Putem corobora, așadar, impresiile lăsate de celălalt ziar, «comercialul»* Mercur, *cu* Econoama Rumană, *asociind cele două apariții aceleiași date, ca două canale, cu direcții diferite, ale unei energii intelectuale și patriotice, de elan iluminist, produse la școala națională a lui Gheorghe Lazăr și Heliade Rădulescu. Grație acestui gest de conlucrare culturală, avem în fața noastră mostra a ceea ce a fost o gazetă din care n-a mai rămas nici un exemplar, motiv pentru care nu figurează nici măcar ca titlu informativ în* Catalogul periodicelor românești *întocmit de Ion Bianu, și nici în continuarea acestei opere sau în completarea ei*[3]. *În plus, în «dosar» există, în original, un text autograf al lui Ioan Penescu, document prețios, care poate servi de acum înainte la identificarea manuscriselor sale de la Biblioteca Academiei. Piesele de teatru — opera literară care îl impune în istoria literaturii noastre ca pe unul dintre creatorii teatrului original din perioada 1859—1877 — figurează ca* manuscrise, *era greu însă de demonstrat în ce măsură ele aparțineau autorului ori copiștilor de roluri. Transcriind cu ani în urmă piesa atît de nouă, ca viziune artistică, sub raport interpretativ al mitului, «*Meșteru Manole*»,* dramă legendară în patru acte, *o mare feerie mitică și mitologică, fără egal în tot secolul al XIX-lea, în care s-au compus atîtea piese de teatru pe tema «Mînăstirii Curții de Argeș», nu am avut altă posibilitate de evaluare a autenticității manuscrisului decît compararea strictă, din punct de vedere artistic, a celor cîtorva variante. De aceea, textul olograf al lui Ioan Penescu are o deosebită importanță pentru exegeza istorico-literară care are datoria să restituie culturii noastre un sscriitor și un intelectual valoros.*

Cît privește originalul primului număr din Econoama Rumană, *satisfacția culturală este de alt ordin. Acesta se dovedește a fi unul dintre primele ziare românești din familia* Curierului Ro-

---

[1] *Ioan Penescu — un scriitor nou în istoria literaturii românești,* în *Revista de istorie și teorie literară,* tom 28, 1979, nr. 2, p. 163—181.

[2] *O contribuție la istoria ziaristicii românești,* în *Revista istorică,* an XX, 1934, nr. 3—4, p. 111—113.

[3] *Publicațiile periodice românești,* tom II, Editura Academiei, 1969 *(Supliment : 1790—1905).*

mânesc și a Curierului de ambe sexe (în special cel din urmă pare a-l fi inspirat pe Ioan Penescu, care a optat însă pentru un «jurnal» numai «pentru dame»). Un ziar de emancipare a femeii, scris anume pentru a evidenția nevoia de restatuare a importanței acesteia în societatea modernă era o inovație îndrăzneață pentru anul 1839. Dovadă că o a doua gazetă adresată întru totul femeii nu a mai apărut decît peste decenii, și nu datorită unui gazetar, ci chiar unei femei: Maria Rosetti. Ea va tipări, în 1865—1866, revista Mama și Copilul, suplinind întrucîtva absența ziarului Românul, suprimat de Al. I. Cuza în 1864. Ioan Penescu inaugura presa de specialitate, cu funcționalitate precisă. Concomitent cu un «jurnal comercial», care să urmărească activitatea din portul Brăila, cum era conceput ziarul Mercur, al cărui prim număr apărea la 19 decembrie 1839, cu cîteva zile numai înaintea primului număr al Econoamei Rumane 22 decembrie 1839), lua ființă deci un jurnal pentru femei, o foaie de familie și pentru familie! O inițiativă a lui Ioan Penescu, «profesorul școalei naționale» din Brăila, cum se autointitula cu mîndrie, adică al primei școli românești deschise în capitala acelui județ de luminatul domn Alexandru Ghica. Înștiințarea era, de fapt, «programul» jurnalului și, totodată, reclama pentru a atrage cititori și, mai ales, abonați. Îl publicăm integral, ca pe un important act documentar. Un program — pledoarie civică și democratică pentru nevoia de revizuire a opticii sociale, morale și umane privind rolul femeii în societatea modernă. Cu un titlu ce trimitea la o destinație «mercurială»: Econoama... rumână — celălalt ziar numindu-se, cum am văzut. Mercur — «jurnalul pentru dame» era o publicație a intereselor speciale ale femeii într-un secol care se rupsese de mentalitatea feudală a celui anterior.

Aceste două jurnale, cu spiritul său întreprinzător, Ioan Penescu intenționa să le introducă și în Transilvania, cerînd permisiunea consulului austriac de la Brăila[4], de fapt a lui Metternich, căci consulul Ch. Huber îi trimite cancelarului întregul «dosar» al solicitantului[5]. Avizul, deși a fost favorabil, venea tardiv și condiționat de posibilitatea oricărei intervenții a cenzurii. Bănuim că profesorul brăilean va fi folosit «slobozenia» oficialității austriece, dînd drumul celor două gazete peste munți, în Transilvania. Se subînțelege că nu s-ar fi hazardat pentru cîteva abonamente, sau pentru un capriciu de publicitate.

---

[4] Iată textul scrisorii autografe a lui Ioan Penescu:

«*Cinstitei C.C. consulare agenții din Brăila*

Supt iscălitul după înalta slobozenie ce a luat a scoate la lumină două gazete din Portul Brăila, intitulate, una Mercur (Gazetă Comerțială) și alta Econoama Romană (pentru iconomie) a cărora materie fiind cele ce se coprind în alăturatele Programe privind numai la interesul public s-au și publicat scoaterea lor într-acest Prințipat; și pentru că mulți rumâni și dintr-alte provințiі învecinate s-au arătat doritori a priimi aceste Gazete, pe acest temeio supt iscălitul nădăjduește că și din lăcuitorii români din Transilvania vor avea asemenea dorință.

De aceea supt însemnatul cunoscînd că orice carte tipărită este poprită a intra în ținutul Austrii, plecat supune în cunoștința C. Austrii, ca aceste gazete neavînd alte articole decît acele ce privesc la principiile Comerciale și iconomie să binevoiască a mijloci pe lîngă Ministeriul din lăuntru al Împărătești Curți Austriane ca să să priimească aceste gazete peste graniță și spre siguranța Guvernului mă făgăduesc a trece orice foae a acestii gazete mai întîiu prin cenzura agenții C. Austrii și pe urmă o voi înainta peste graniță.

I. Penescu
Redactorul Jurnalului»

[6] Reproducem acest document în transcrierea și în traducerea lui Paul Bertz (care propune noi lecțiuni la unele din cuvintele fragmentului citat de Carol Gölner):

Eine hochlöbliche Kaiser-Königl:
Geheime-Haus-Hof und Staatkanzlei in *Wien*

Gallatz am 6 ten April 840

Herr Johan Penesko, Professor an der Wallachischen Hauptschule in Ibrăila, hat[...] Regierung die Erlaubniss zur Redaktion und Herausgabe zweier Zeitschriften erhalten, welche unter dem Titel:

1. Merkur oder Handelszeitung von Ibraila.
2. Econoama Romana oder Damen Journal.

in der daselbst errichteten Buchdruckerei erscheinen solten.

Da Herr Penesko bei Herausgabe dieser Zeitschriften, vorzüglich auf Abnahmen in den benachbarten Siebenbürgen rechnet, da aber anderseits der Vertrieb der in der Wallachei gedruckten Büchern und Zeitungen in den Siebenbürgl. Staaten verboten ist, so hat sich der genannte Redakteur diessfals auf die Kaiser-Königl. Konsular Agentie in Ibraila mit dem Ersuchen gewendet, die nöthige Erlaubniss zum Absatze seiner Blätter in Siebenbürgen geneitest höheren Ortes zu erwirken.

Die Kaiser-Königl. Konsular Agentie in Ibraila hat das diesfällige Anliegen verämtlich an mich einbegleitet, und ich erlaube mir das Gesuch des Professors Penesko samt den beiden

Un acord de principiu va fi existat între el și unii dintre intelectualii români transilvăneni, care duceau dorul tipăriturilor din Principate. Demersul său căuta numai o legalizare a operației comerciale de expediere a tipăriturilor, în timp ce, în subtext, funcția lor era de altă natură decît aceea de a ține evidența prețului la cereale în port și a curselor maritime[6]. *Nu acestea trebuiau să fie noutățile reale pentru populația românească din Transilvania.*

Jurnalele Econoama Rumană *și* Mercur *prezintă un interes special în contextul afirmării presei românești ca un limbaj nou al comunicării cu masa și al constituirii unei opinii publice în țară cu ajutorul gazetelor, înainte de 1848. Amîndouă apar în provincie, dar într-un centru activ de înnoire a relațiilor econmice și sociale, în lumea pestriță a portului ce cunoscuse o reînvigorare după tratatul de la Adrianopole. În acea societate cosmoplită, de interese comerciale, un inimos dascăl, descins din Bucureștiul renașterii de simțire românească de la școala de la Sfîntul Sava, pune bazele, odată cu școala națională, și ale unei prese specializate, dar cu percuție în adîncime! Căci* Econoama Rumană *este mai mult decît un titlu în plus în istoria gazetăriei românești din prima jumătate a secolului trecut! Sub eticheta comercială la modă, «jurnalul pentru dame» nu era al «econoamei», ci al creșterii de conștiință publică. Aceasta era forma de întîmpinare a «Anului 1840» de către Ioan Penescu.*

Marin BUCUR

gedruckten Prospekten, Einer hohen Keiser-Königl, geheimen Hof und Staatskanzlei zur Hochgeneigten Entscheidung mit dem ehrfurchtvollsten Bemerken zu überreichen, das besonders die Handelszeitung welche sich von jeder Politischen Tendenz fern halten und hauptsächlich nur Preis und Schiffahrt Listen enthalten wird, dem Siebenbürgieschen Handelstande [...] der mit der Moldau und Wallachei in engen Geshäftsverkenr steht, recht willkommen sein dürfte.

Solte das Debit dieser Zeitschriften in Siebenbürgen gegen Vorläufige Cenzur huldreichst gestattet werden, so versteht es sich von selbst, dass diese Cenzur weder von diesem Kaiser-Königl. Konsular Agentie in Ibraila gehandhabt werden kann, sondern im Wege Siebenbürgischen Landes Präsidiume einem verlässlichen Beamten in Kronstadt, wo sich die meisten Abonenten finden werden vor der posgtämtlichen Vertheilung der Blätter anvertraut werden dürfte.

Eine hohe Kaiser-Königl.-Geheime Hof und Staatskanzlei gerufe das Konsulat von der diesfälligen hohen Schlussfassung huldreichst in Kenntniss zu setzen.

Ch. Huber

Înalt Onorata Cancelarie Secretă a Statului și Curții Imperiale—Regale din Viena

Galați, 6 aprilie 840

D-l Ioan Penescu, profesor la școala principală valahă din Brăila, a primit permisiunea guvernului pentru redactarea și editarea a două publicații periodice sub titlurile :

1. Mercur — sau gazeta comercială din Brăila.
2. Econoama Romană — sau jurnal de dame

care urmau să apară în tipografia întemeiată de el însuși.

Întrucît d-l Penescu contează cu precădere pe desfacerea acestor ziare editate în învecinatul Ardeal, dar, întrucît pe de altă parte, difuzarea cărților și ziarelor tipărite în Valahia sînt interzise în statele Ardealului, sus-numitul s-a adresat Agenției Consulare a Curții Imperial-Regale din Brăila, cu rugămintea de a primi permisiunea legală necesară pentru desfacerea foilor sale în Ardeal, în scopul obținerii unor locuri mai înalte.

Agenția consulară a Curții Imperial-Regale din Brăila a decis îndreptarea însărcinării oficiale cu rugămintea, iar eu îmi îngădui a înmîna cu înalt respect cererea profesorului Penescu, împreună cu cele două prospecte tipărite, unei înalte cancelarii secrete a Statului și a Curții Imperiale, cu remarca ca în special gazeta comercială să se țină departe de orice tendință politică și să publice îndeosebi tarife și liste de curse maritime care vor fi binevenite în cercurile comerciale ale Ardealului care stau în raporturi strînse de afaceri cu Moldova și Valahia.

Dacă debitul acestor ziare în Ardeal n-ar fi în favoarea Cenzurii permise temporar, se va înțelege de la sine că această cenzură nu poate fi împietată în aplicarea hotărîrii nici de Consulatul Imperial-Regal și mai puțin de către Agenția Consulară-Imperial-Regală din Brăila, ci împărțirea foilor cît mai judicios să fie încredințată de sine unui funcționar de încredere din Brașov, unde se vor găsi cei mai numeroși abonați, de către prezidiul țării Ardealului.

Înalta Cancelarie secretă a Statului și Curții Imperial-Regale, cheamă Consulatul asupra hotărîrii înaltei redactări finale plină de bunăvoință, spre a fi pusă în cunoștință.

Ch. Huber

---

[6] Revistele de tipul celebrei *Gartenlaube*, tipărită la Leipzig (1853—1943), adică almanahuri, albume, apăreau mai tîrziu în Transilvania (vezi Emil Manu, *Reviste transilvănene de la sfîrșitul sec. al XIX-lea*, în vol. *Reviste literare românești din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea*, Editura Academiei, 1974, p. 271 și urm.).

UN «TEXT» AL PROFESORULUI VIANU

Cînd, în februarie 1939, redacta prefaţa *la cea de a II-a ediţie a* Esteticii *sale, Tudor Vianu simţea nevoia să precizeze, pe lîngă caracterul informativ al operei sale* («lucrare de informaţie, de integrare şi de analiză [...] în care istoricul problemelor şi referinţele contemporane formează baza pe care se ridică rezultatele cercetării proprii»), *şi aspectul didactic, căruia îi răspunsese direct, fiind determinată de preocupările nemijlocite ale profesorului :* «nu pot să nu evoc primul deceniu al activităţii mele la Facultatea de filosofie şi litere din Bucureşti şi pe ascultătorii mei de atunci, care, prin interesul foarte călduros acordat expunerilor destinate mai tîrziu acestui volum, întăreau în mine dorinţa de a le dezvolta şi desăvîrşi».

În aceeaşi Prefaţă *esteticianul îşi propunea să completeze cercetările în domeniul pe care îl analiza cu* «expunerea problemelor legate de fiecare artă în parte». *Era chiar anunţat aici proiectul său din anii următori de a structura sub raport estetic sfera poeziei şi un volum ca* Filosofia şi poezia *(Ed. „Familia", Oradea, 1937), publicat deja, vine să confirme că dezideratele enunţate îşi găsiseră împlinirea cel puţin în parte. Cea de a treia ediţie a* Esteticii *(martie 1945), definitivată în forma ei primă, nu e un argument suficient că autorul ar fi renunţat să mai intervină în viitor asupra operei sale.*

Ideea îl preocupa intens pe Vianu şi ea trebuia să se realizeze tot într-o strînsă legătură cu activitatea didactică a Profesorului. Ne dovedeşte acest lucru şi faptul că, în bună măsură sensurile şi afirmaţiile prefaţei la ediţia a II-a a Esteticii *sînt reluate şi în* Cîteva observaţii la deschiderea unui curs, *prelegere introductivă, evident la cursul de estetică, ţinut de Tudor Vianu la Bucureşti, în anul universitar 1945—46. Ne găsim în faţa unui text inedit pînă azi, text dactilografiat, cu semnătura şi intervenţiile autografe ale autorului, în care expozeul analitic se organizează într-o adevărată profesiune de credinţă. Probabil că aspectul profund confesiv al «prelegerii» l-a determinat pe Vianu să renunţe la a încredinţa tiparului această tîrzie luare de poziţie a sa. E vorba desigur de o «luare de poziţie», întrucît, în ciuda notei sale vizibil explicative, întreaga expunere are un subadiacent sens polemic. Vianu nu răspunde aici obiecţiilor aduse de diverşii comentatori prin timp ai* Esteticii *sale, aşa cum o făcuse, spre exemplu, în epoca apariţiei cărţii, dar simte nevoia să-şi justifice punctul de vedere, să-şi clarifice la distanţă de aproape un deceniu viziunea şi ideile directoare ce i-au călăuzit demersul ştiinţific. Natură profund constructivă el îşi confruntă şi acum opiniile cu rezultatele pe care ştiinţa estetică le dobîndise în intervalul de timp de cînd lucrarea sa fusese pentru prima oară publicată.*

Estetica *se proiecta, aşadar, în concepţia lui Vianu nu ca un tratat închis, ca o carte ce datează, ci era privită în continua devenire, ca o «operă deschisă», capabilă să intre permanent în dialog cu prezentul.*

Sînt numai cîteva din sugestiile pe care ni le supune atenţiei textul de faţă. Dacă unele din ele şi multe altele nu s-au concretizat şi nu au ajuns la împlinire e şi fiindcă, după 1947, preocupările de estetică ale lui Tudor Vianu au trebuit să fie abandonate. Semn că această magistrală carte a gîndirii estetice româneşti trebuia să rămînă o «operă deschisă», precum tot ce e viu, organic, esenţial.

Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA

TUDOR VIANU

CÎTEVA OBSERVAŢII LA DESCHIDEREA UNUI CURS

Cîţiva critici ai Esteticii **mele au exprimat părerea că din cuprinsul ei lipseşte teoria diferitelor arte. Desigur, fiecare din constatările pe care le fac acolo se întemeiază pe un material cules în experienţa poeziei, a artelor plastice, a muzicii sau a arhitecturii. Ar fi trebuit însă ca problemele pe care acestea le pun pe rînd să fie grupate separat, aşa încît pe temelia generală a principiilor să se înalţe cîte un capitol consacrat modului în care fenomenul general al artei se individualizează cu prilejul diverselor materiale folosite de ea. Aşa au făcut în trecut Schelling, Schopenhauer, Hegel, Vischer. Aşa ar fi trebuit să fac şi eu. Se cuvine să spun că problema aceasta nu mi-a rămas străină nici în timpul cînd scriam** Estetica, **nici mai tîrziu. Dacă m-am oprit însă să adaug un al treilea volum celor două care au alcătuit prima ediţie a acestei scrieri, împrejurarea a provenit din faptul că cea dintîi problemă căreia trebuie să-i răspund era aceea privitoare la factorii comuni diferitelor expresii artistice, aceia care permit a vorbi despre artă, nu numai despre** arte. **Analiza acestor factori putea da un întreg complet, chiar dacă lîngă el şi mai departe există destul pentru teoriile speciale ale artelor. Niciodată n-am socotit cercetarea mea încheiată şi nădăjduiesc că anii viitori îmi vor aduc răgazurile necesare pentru a adăuga** Esteticei, **ceea ce socotesc că nu este o lipsă în ea, dar ceea ce, fără îndoială, i se poate alătura cu folos.**

Din momentul în care am încheiat tratatul de Estetică **generală, lucrările mele s-au îndrumat de altfel către poezie, nu numai prin studii de critică şi istorie**

literară, cum mai dădusem și în trecut, dar și prin cercetări asupra faptelor de /expre/sie artistică în dubla perspectivă a modalităților de compunere folosite de scriitori și a chipului în care ei întrebuințează instrumentul limbii. Din aceste procupări a ieșit volumul Arta prozatorilor români, 1941. Din depănarea acelorași gînduri a izvorît și cursul de Stilistică, pe care îl propun studenților de cîțiva ani de zile, cu speranța că îl voi putea aduna cîndva între scoarțele unui volum. Cercetarea mea s-a dezvoltat așa dar particularizîndu-se. Aceasta îmi amintește observația fostului meu profesor la Universitatea din Tübingen, dl. Karl Gross, care în darea de seamă asupra activității sale, publicată în Philosophie der Gegenwart in Selbstarstellungen, I, 1920, amintește că printre lucrările sale de estetică, cea mai generală, aceea consacrată cu exclusivitate principiilor, a fost cea dintîi din lunga serie a bibliografiei sale și că de-atunci drumurile sale de cercetător l-au dus necontenit către probleme mai speciale, cu un orizont ceva mai închis. De ce n-aș spune-o ? Noi, cei porniți de la filosofie, luptăm toată viața să punem de acord principiile cu experiența, conceptele cu intenția. Există un moment în dezvoltarea filosofiei caracterizat printr-un fel de rea conștiință, asemănătoare pînă la un punct — dacă totuși comparația nu este exagerată — cu aceea a unui om care iscălește un cec fără să fie sigur că i-a rămas în bancă acoperirea necesară. În ce mă privește, un scrupul de onestitate — pe care cred că nimeni nu mi-l va lua în nume de rău — m-a făcut de mai multe ori să modelez dinamismul constructiv al speculației, constrîngîndu-mă la examenul mai modest al faptelor. Dar mărturisirea mea trebuie să fie completă. Dacă mă supun disciplinei arătate, o fac cu nădejdea de a putea semna cecuri ceva mai mari cu acoperire suficientă. Niciodată n-aș consimți să rămîn la nivelul acelui empirism limitat, care își închipuie că face știință numărînd paiele dintr-o claie de fîn sau chiar stelele de pe cer.

Intuiția este piatra de încercare a oricărei [preocupări] filosofice. Gîndul cel mai înalt, dacă nu poate fi înapoiat în experiență și controlat prin ea, nu prețuiește nimic. În cursul lecturilor și meditațiilor avem adeseori impresia de a găsi idei generale de mare însemnătate. Încearcă însă de a vedea dacă ele subsumează experiențe concrete și particulare și vei asista cum ființa lor se preface în fum. Desigur, nu sunt de părerea empiriștilor care socotesc că toate cunoștințele noastre provin din experiență. Titlul de glorie al omului și calitatea lui eminentă printre celelalte ființe ale creației consistă în a putea organiza unele conținuturi mentale care, nu numai că nu sunt produsul experienței, dar sunt fondametal și condițiile acesteia. Dar dacă nu tot ce este valabil în inteligența omului vine din experiență, totul trebuie să se poată cobori în ea. Problemele teoretice care nu pot fi niciodată puse în viață sunt false probleme. Ideile care nu subsumează nici o intenție sunt false idei. Dacă ne constrîngem așadar să cunoaștem fapte și să acumulăm experiențe n-o facem atît pentru a obține idei noi, cît pentru a controla pe acelea care într-un fel oarecare s-au impus minții noastre. Ipoteza, deducția, contradicția, dialectica, intuiția supraempirică a esențelor sunt metode de multă vreme descrise și adeseori aplicate cu succes de către filosofi. Dar toate ideile obținute prin aceste metode trebuie să întîlnească terenul faptelor și experiențelor concrete pentru a dobîndi consistență și valoare. Tot astfel scînteia stă în fier, dar îi trebuie piatra dură cu care să se ciocnească. M-am exprimat mai sus cu rezerve despre valoarea empirismului. Trebuie să adaug acum că dacă nu sunt pentru un empirism alt quo, sunt cu toată hotărîrea pentru un empirism ed quem.

Mai cu seamă în estetică poziția aceasta se impune cu toată rigoarea. Fără îndoială, estetica nu este o disciplină empirică și inductivă în felul biologiei, al chimiei și chiar al științelor sociale. Pentru a cerceta arta și frumosul trebuie să știm ce sunt ele, adică trebuie să putem a le distinge de ceea ce le simulează într-un chip mai mult sau mai puțin grotesc și le uzurpă locul în prețuirea oamenilor. Întocmai ca toate celelalte științe care construiesc pe conceptul unei valori, întocmai ca logica, etica, filosofia religiei sau filosofia dreptului, estetica debutează printr-un act de postulare. Încep prin a desemna cercul frumuseții și stabilesc odată cu aceasta limitele în care se va mișca cercetarea mea viitoare. Orice altă procedare este imposibilă. Căci dacă aș hotărî de pildă că frumoase sunt toate experiențele care dezvoltă în noi un anumit sentiment, sentimentul estetic, ar trebui să posed criteriul care să-mi dea putința de a-l distinge pe acesta de toate celelalte reacții ale sufletului în atingere cu lumea exterioară. Tot astfel, dacă aș stabili principiul că frumoase sunt obiectele care ies din mîna artiștilor, mi-ar fi

încă necesar mijlocul de a-i deosebi pe aceştia de simplii meşteşugari, de rutinarii artelor şi de cîrpaci. Nu este cu putinţă deci a ocoli obligaţia de a începe prin a postula obiectul investigaţiilor noastre în estetică, ceea ce nu exclude de loc mai apoi rigoarea metodică a cercetării.

Organul actului de postulare axiologică cu care debutează orice estetică este gustul. Subtilă şi, pînă la un punct, misterioasă funcţiune sufletească, pentru că nu ştim de ce unii oameni îl au şi alţii nu-l au deloc, de ce unii îl asociază cu alte forme ale superiorităţii intelectuale şi morale, în timp ce alţii îl posedă în lipsa tuturor acestora. Tot atît de pecetluit rămîne secretul prestigiului şi autorităţii lui, care nu se sprijină nici pe argumentul exemplului şi succesului social. Aş spune că bunul gust estetic este un dar ceresc, dacă un om de ştiinţă n-ar trebui să-şi interzică ipoteza teologică, atîta vreme încît n-a istovit explicaţiile care fac apel numai la energiile imanente ale lumii şi la împrejurări aparţinînd planului natural. Cu toate acestea printre toate fenomenele sufleteşti, acela cu care gustul se aseamănă mai mult este harul, adică acea nevăzută prezenţă a unei influenţe care îi uşurează credinciosului drumul către Dumnezeu. Întocmai ca harul, gustul lucrează fără să sdrobească vreo împotrivire. Omul de gust, ca şi credinciosul atins de harul divin, alunecă cu pînzele întinse în bătaia vîntului propice. Gustul nu vorbeşte tare. Abia îşi flutură cuvîntul său de îndemn şi omul i se supune mai înainte de a-şi da seama că o face. Poate că gustul este semnul unor lungi experienţe ereditare şi a unui fel de viaţă însumat de lungul şir al strămoşilor, aşa cum este delicateţea şi graţia aparenţei, adică frumuseţea fizică în latura expresiei ei morale.

Gustul este darul sufletesc de care are mai multă nevoie un estetician. N-avem încă o psihologie diferenţială a specialităţilor ştiinţifice. Abia dacă s-a înfiripat o psihologie a profesiunilor manuale. Ştim cel mult ce i se cere unui lăcătuş sau unui conducător de tramvai. Cînd ştiinţa psihologică a îndeletnicirilor mai înalte ale spiritului se va stabili, gustul va trebui să treacă în primul rînd al aptitudinilor ce i se cer unui estetician. Trebuie să insistăm puţin asupra acestei condiţii atît de elementare, pentru că tipul esteticianului lipsit de gust artistic este o apariţie destul de frecventă în dezvoltarea mai nouă a ştiinţei noastre. Există, în adevăr, esteticieni de vocaţie, dedaţi meditaţiei asupra artei şi frumosului, din pricina seducţiei speciale cu care obiectul cercetării lucrează asupra lor. Aceştia sunt cei mai buni şi mai vrednici a fi ascultaţi. Dar există şi esteticieni dintr-o nevoie pur livrescă sau din necesităţile interioare ale unui sistem. Mai cu seamă în veacul al XIX-lea, care a fost veacul sistemelor filosofice, au apărut mai multe estetici cu scopul de a nu lăsa o lacună în încatenarea de gînduri menite să răsfrîngă totalitatea lumii. Mărturisesc că, în afară de oamenii de geniu cari isbutesc chiar prin mediaţia unui sistem să surprindă realitatea artei, aceasta nu este cea mai bună estetică. Mai multe lumini sînt de aşteptat de la esteticienii cari nu-şi consideră obiectul lor prin prejudecata unui sistem general de filosofie. De altfel, evoluţia ştiinţei noastre în ultima jumătate de veac a marcat progresul necontenit al smulgerii esteticii din sistemele care o înglobau mai înainte, un proces cunoscut sub numele de automatizarea esteticei şi de care este legată păşirea în arena cercetării a unor oameni mişcaţi de interesul direct şi mai viu pentru problemele propriu-zise ale artei.

Am spus că gustul este înnăscut, ceea ce nu înseamnă deloc că el nu poate fi cultivat şi dezvoltat. Dar gustul nu se desvoltă şi nu se cultivă prin cărţi, ceea ce înseamnă că estetica nu este o ştiinţă care poate fi construită numai în bibliotecă. Desigur, esteticianul trebuie să cunoască, întocmai ca orice om de ştiinţă, istoria disciplinei sale şi progresele ei mai recente. Cunoştinţele istorice şi teoretice au pentru estetician importanţa de a-l pune în situaţia de a-şi începe cercetările de la punctul în care au fost conduse de alţi specialişti. Aceste cunoştinţe au rolul de a evita repetirile zadarnice şi insistenţa de a sparge uşi de multă vreme deschise. Cunoştinţele istorice în estetică au apoi şi un interes sistematic. Căci dacă este adevărat că în fiecare moment al dezvoltării lor, teoriile esteticienilor reflectă prin partea lor cea mai bună experienţele contimporane ale artei, atunci istoria esteticei subliniază dezvoltarea însăşi a gustului artistic. Esteticianul trebuie deci să studieze teoriile înaintaşilor săi, nu numai pentru a nu repeta lucruri spuse mai de mult şi formulate poate mai bine decît el însuşi o poate face, dar şi pentru a extrage toate consecinţele care decurg din marea lecţie a mobilităţii gusturilor omeneşti. Ciudată şi demnă întru totul a fi meditată este această lecţie a istoriei!

S-ar părea că teoriile esteticienilor îmbătrînesc din pricina înlănțuirii lor prea strînse cu un singur moment din dezvoltarea gustului artistic. Observația este valabilă, dar pentru singura clipă a opoziției dialectice față de un moment anterior al gustului artistic. Cînd gustul se schimbă, primele victime abătute sînt teoriile în care se sistematizau îndrumările anterioare ale artei. Înainte să îmbătrînească operele, îmbătrînesc teoriile lor. Racine rămăsese tînăr, cînd lumea începuse să glumească pe socoteala perucii lui Boileau. Dar odată momentul dialectic al opoziției depășit, interesul teoriilor revine tocmai din pricina virtuții lor de a fi organizat la un moment dat experiența artistică a omenirii. Astăzi cînd întîmpinăm în Boileau o răsfrîngere atît de limpede a gustului clasic, peruca lui ni se pare că-i stă destul de bine pe creștet și că-i încadrează în mod convenabil figura. Să rămînă, deci, oameni ai timpului nostru, cu riscul de a îmbătrîni împreună cu el, dar și cu perspectiva de a-i supraviețui tocmai pentru curajul de a-l fi reprezentat.

[Va urma]

ALTE MĂRTURII EPISTOLARE : IACOB NEGRUZZI – DUILIU ZAMFIRESCU

Ca și în cazul corespondenței (celebre) purtată cu Titu Maiorescu, unde față de corpusul aproape intact al scrisorilor diplomatului de la Roma, nu s-a păstrat decît un sfert din acelea emise de critic, și în cazul dialogului (mai modest) întreținut cu Iacob Negruzzi, decalajul este în defavoarea celui din urmă. De la Duiliu Zamfirescu s-au păstrat 43 de epistole, în timp ce de la autorul *Amintirilor din Junimea*, doar 14, cel puțin din cîte cunoaștem pînă acum. Dacă ele nu se ridică la valoarea literară a corespondenței poetului și romancierului, conțin, în schimb, informații semnificative, atît pentru biografia și geneza operei celui ce a scris *Viața la țară*, cît și pentru istoria *Convorbirilor literare* și a vieții noastre culturale și politice de la sfîrșitul sec. XIX.

Scrisorile datează din perioada 1890—1898, cînd Duiliu Zamfirescu să găsea ca secretar de legație la Roma (și pentru scurtă vreme la Bruxelles) și cînd el dă la iveală cele mai importante romane ale ciclului Comănești lor. Raporturile dintre cei doi epistolieri sînt între redactorul de revistă care-și solicita mereu colaboratorul (unul dintre cei mai prețuiți în epocă), interesîndu-se îndeaproape de activitatea lui creatoare și făcîndu-se ecoul imediat al operelor lui — și scriitorul, care cu unele mici «trădări», acordă în lungul stagiu italic, un fel de monopol *Convorbirilor literare*.

Iacob Negruzzi urmărește, cu răbdare grijulie și cu speranță (redacțională), elaborarea *Vieții la țară* : «*Aș avea mare plăcere să aflu că romanul de mult proiectat, de curînd început, înaintează cu răpejune. Dacă ești în mijlocul lui, nu întrerupe lucrarea, ci dă-i întruna înainte, bătînd fierul cît e cald*». Cînd i-l trimite, deși fragmentar, se și grăbește să-l citească, dînd primele impresii critice, care aveau să devină cap de serie, lucru în genere ignorat : «*Știi că totdeauna eu te-am îndemnat să scrii romanuri, fiindcă mie îmi place cum le scrii. Ești făcut pentru treaba aceasta. Proza d-tale, cred eu, este adevărata proză a autorului de romane, și observația fină a împrejurărilor generale, precum nu mai puțin a nuanțelor este o foarte mare calitate*» (B.C.S. Ms. 12.358. Scrisoare publicată de noi în *România literară*, II, nr. 6, februarie 1969, p. 12). Redactorul nu se dă în lături să formuleze și observații, cele mai multe confirmate în timp, ca, de pildă, idilismul *Vieții la țară* și o anume simplificare a psihologiei eroilor. Totuși concluzia rămîne pozitivă și optimistă : «*Romanul e foarte bine scris și e absolut pe placul meu. Aștept însă sfîrșitul pentru a da o părere definitivă*». (Ibidem). Probabil că părerea a fost în continuare favorabilă, căci îl aflăm plin de entuziasm și în momentul cînd scriitorul îi comunică începerea celui de-al doilea

roman *Viața la oraș (Tănase Scatiu)*: «*Sunt foarte fericit că începi al 2-lea roman*, Viața la oraș. *Doresc să reușească pe deplin. Știi că totdeauna am avut ideea că specialitatea dv. este romanul*» (Cf. *România literară*, id.). Iacob Negruzzi este primul care crede în vocația (am adăoga, ambiția) de romancier a lui Duiliu Zamfirescu, avînd satisfacția să-i comunice autorului, nu numai impresiile personale, dar și pe ale altora, ca de ex. pe cele ale Mariei Negruzzi (soția sa), despre romanul *În război*.

La fel de prietenos și plin de solicitudine se arată Iacob Negruzzi, cu ocazia alegerii scriitorului de la Roma ca membru corespondent al Academiei, în 1898. Bătălia fusese destul de dificilă, dată fiind opoziția îndîrjită a lui D.A. Sturdza — și redactarul *Convorbirilor literare* avusese un rol precumpănitor, cum reiese dintr-o scrisoare în care se relatează în amănunt modul în care au decurs lucrurile.

Asemenea informații sunt semnificative nu numai pentru destinatar, ci și pentru emitent și lumea din jur, literară și politică. Iacob Negruzzi călătorea destul de frecvent în străinătate, nu o dată în scopuri medicale, nu știm cît era bolnav și cît ipohondru, era însă foarte ocupat și sarcinile redacționale începeau să-l împovăreze. De aceea din 1893—1894 va transmite ștafeta *Convorbirilor literare* către o echipă de tineri, mai ales critici și profesori universitari. Dar el rămîne în continuare foarte atașat de revistă, manifestîndu-și mulțumirea față de noii colaboratori și încîntarea față de ceea ce se publica — nu fără a avea un foarte riguros simț al valorii și al măsurii: «*Mai cîte un studiu bunișor, mai cîte o poezioară curățică, treaba tot merge înainte. Negreșit, un Eminescu nu apare în fiecare an*». Călătorul fugea înspăimîntat, auzind că bîntuie holera și greva birjarilor la Neapole, refugiindu-se la Aix-les-Bains, unde-și face obișnuita cură, în timp ce scriitorul tocmai încheia, în această perioadă, una din operele lui capitale, *Amintiri din Junimea*. Cînd și cînd, el notează, în fugă, impresii despre scriitori, ca de ex. despre C. Dobrogeanu-Gherea, pe care-l întîlnise la Zürich în 1893, unde criticul participa la Congresul Internaționalei Socialiste, sau despre Maiorescu, a cărui îndepărtare de activitatea literară o deplînge: «*Maiorescu pledează și pledează, lucru ce i-o fi aducînd destul cîștig material, însă care-l împiedică absolut de la orice lucrare literară de orice natură*». Cu neîncredere, într-un fel îndreptățită — vorbește Iacob Negruzzi despre reviste ca *Viața*, *Vatra*, *Revista nouă* și cu un sentiment de plictiseală despre viața letargică, cel puțin în anumite perioade, a Academiei. Aprecierea vieții literare aparține firește unui junimist, care nu poate aproba principiile esteticii lui Gherea și care preferă proza din discursurile politice ale lui Delavrancea în locul nuvelelor sale, opinie care o împărtășea și Titu Maiorescu.

Fără a se remarca prin virtuți epistolare deosebite, Iacob Negruzzi e unul din martorii importanți ai epocii și scrisorile lui constituie un semnificativ fundal, de care nu se poate face abstracție.

Al. SĂNDULESCU

1

București, 12/24 mai 1890

Iubite d-le Zamfirescu!

Îți mulțumesc de mii de ori pentru amabilitatea și celeritatea cu care ai răspuns la apelul meu. Am primit atît poeziile cît și bucata de proză ce mi-ai trimes și le voi tipări cît mai curînd împărțindu-mi materia ce am pe cele 5 numere viitoare care urmează. Nu toți la care m-am adresat au fost tot atît de prompți în răspunsul lor și de aceea te rog încă dacă mai ai cîte ceva uitat prin saltare să-mi trimeți fără zăbavă.

Aici e secetă literară deplină și cu toate ploile care ne inundă cîmpiile și amenință să ne strice o recoltă ce se arăta din cele mai îmbelșugate, în literatură nici [text ilizibil] **să ploaie. Maiorescu pledează și pledează — lucru ce i-o fi aducînd destul cîștig material, însă care-l împiedică absolut de la orice lucrare literară de orice natură. Caragiale se odihnește pe laurii ce trebuia să cîștige cu** Năpasta, **dar pe care publicul nu i-a hărăzit. Acei de la** Revista Nouă **merg și ei**

înainte : Gion, Bianu, Speranță, etc., deși de o bucată de vreme, fără plată, nemaifiind de unde. De aceea văd că Vlahuță de ex. a încetat de a mai colabora acolo. Cît despre De la Vrancea el [cuvînt ilizibil] face discursuri violente și indignate contra guvernului care trădează țara străinilor, fură banii publici, se compune numai din escroci, talhari, ucigași etc. Parcă — cel puțin eu unul — prefer această proză deslînată pe la întruniri, înaintea acelei a novelelor lui. Cel puțin mai posibil mi-a părea a fi ceea ce afirmă în discursurile sale politice decît ceea ce vrea să ne facă să credem că poate exista în novelele sale. Academia Română continuă a dormi somnul ei cel liniștit și numai din vreme în vreme cînd e vreo mică ceartă între doi membri se scutură ceva din letargia ei. Iată mișcarea literară din țară !

Eu socot [?] la începutul vacanțelor să mă duc întîi pe vreo lună la moșioara părintească, și mai tîrziu abia să mă răped în țări străine. Este posibil ca în peregrinările ce voi întreprinde să ating și Italia septentrională, dar a mă coborî ceva mai jos va fi cu neputință din cauza căldurilor.

Nu cumva te vei găsi prin luna lui august al nostru în Helveția undeva ? Aș avea mare plăcere să te întîlnesc.

Amic foarte devotat,

I. C. Negruzzi

(B.C.S. Ms. 13.181) ,

2

București, 27/8 nov. 1890

Iubite d-le Zamfirescu,

Întorcîndu-mă dintr-o lungă călătorie, am găsit pe biroul meu o scrisorică [1] ce mi-ai fost trimis încă din timpul cînd ai aflat de moartea fratelui meu Leon [2] și la care nu ți-am răspuns pînă în ziua de astăzi. Dar am fost și necăjit de cînd nu ne-am văzut și pîn-acuma !

Astă vară voiam să plec în vacanțe, în străinătate, dîndu-mi cuvîntul să merg împreună cu Maiorescu pe unde va hotărî el să meargă. Înainte de a pleca m-am dus însă la Iași să văd pe frate-meu Leon care fusese operat de Belrath la Viena și să mă bucur de reînsănătoșarea lui — căci după toate știrile primite operația reușise pe deplin. Cînd însă am dat ochi cu frate-meu care mă aștepta la gară, așa mi s-a strîns inima, cum nu pot spune. Întîia vedere m-a convins că e un om pierdut și n-am mai plecat. M-am dus cu dînsul la țară, unde după 3 săptămîni a și murit, lăsînd mare jale și durere în urmă. Peste alte cîteva săptămîni, a murit și frate-meu mai mic Gheorghe, tot acolo la țară, unde și el venise să se îndrepteze... Eu, mîhnit pînă la suflet, am pierdut somnul cu desăvîrșire, așa încît după regularea provizorie a cîtorva trebi de familie am trebuit să plec în străinătate. La început schimbarea m-a mai liniștit, dar în curînd neastîmpărul și insomniile mi-au revenit cu mai mare furie. Am fost prin Austria, prin Helveția, prin Francia și la Paris mergîndu-mi rău de tot, am hotărît să consult pe faimosul Charcot [3], dar nici acesta și nici unul din asistenții lui nu erau vizibili; ei fugise în vacanțe care încotro. Atunci, în lipsă de altă idee, mi-a venit aceea de a mă răpezi la Riola [?] lîngă Bologna și a consulta pe bătrînul conte Mattei. Așa am și făcut și bine mi-a priit : cu granulele lui imperceptibile m-a liniștit tot mai mult și după luni de zile de agitație mi-a dat somnul, slavă Domnului, îndărăt. M-am dus la Mattei fără încredere, fără convingere, și totuși !... iată că mi-a priit peste toate

[1] E vorba de scrisoarea lui Duiliu Zamfirescu din 14 aug. 1890. Cf. I, E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. I, p. 67.

[2] *Leon Negruzzi* (1840—1890), scriitor, primul fiu al lui Constantin Negruzzi. Membru al Junimii, și-a publicat toate scrierile (nuvele) în *Convorbiri literare*.

[3] *Jean Martin Charcot* (1825—1895), medic francez, foarte cunoscut prin cercetările sale asupra bolilor de nervi.

așteptările, așa încît am reînceput a mă îngrășa și a avea mină bună. Și era de nevoie, căci acum am nu numai Convorbirile de păzit ca mai înainte, ci vreo opt copii minori... Dar să lăsăm necazurile mele și fiindcă am pomenit de Convorbiri : nu este natural să mă informez în ce stare se găsește romanul [4] pe care l-ai început și care, pe cît l-am auzit, pe mine mă interesează foarte ? Merge el înainte, stă el pe loc, sau (ferească Dumnezeu) dă el înapoi ? Nu mai știu nimic. Petrașcu începe a-și publica cu numărul din 1 noiembrie studiile sale asupra lui Eminescu [5], studii în tot cazul interesante, căci sunt bazate pe observații multiple, fine și citeodată chiar adînci. Vom vedea cum îți vor plăcea. Eu am sfîrșit Amintirile mele din «Junimea» care s-au lungit mai mult decît credeam și au format sau vor forma un întreg volum, cînd se vor publica vreodată. Acum gîndesc, deodată să pregătesc pentru publicare scrisori de ale lui Alecsandri și mici scrieri inedite ; poate și scrisori de ale lui Eminescu. Altfel, literatura ca totdeauna bolește la noi.

Am să te mai rog să-mi faci un mic serviciu personal. La mine la țară se găseau printre niște tablouri vechi pe care tatăl meu le dobîndise nu știu de unde în tinerețele sale, sau poate le găsise la tatăl său și două portrete din școala flamandă sau germană : o babă ș-un moșneag. Într-un an ivindu-se pe neașteptate ploșnițe, toată casa a trebuit răzăluită și curățită din nou, în vremea aceasta tablourile au stat surghiunite într-o florărie rău acoperită și umedă. Atunci multe din ele, între care baba și moșneagul s-au stricat foarte mult. Aducîndu-le la București, Lecomte de Noüy [6] le-a găsit foarte interesante, zicînd că ar putea fi sau originale de maiștrii însemnați sau copii din vremi vechi de pe tablouri de valoare, sau de pe părți de taboluri și că ar trebui negreșit reparate. El mi-a adaus că reparatori care știu să retoileze adică să întindă pînzele vechi pe alte pînze noue, apoi să repareze stricăciunile, se găsesc cu [sic !] mulțime și foarte abili în mai toate orașele mari din Italia. Aceștia pentru tablouri ca aceste de 45 cm. lungime și 32 lărgime ar lua cîte 20—30 franci și ar repara admirabil, numai că trebuie găsiți... că ar fi păcat să las aceste tablouri așa etc.

Acum rugămintea ce ți-o fac este să iei informații la Roma de s-ar putea găsi vreun asemenea bun cîrpaci acolo, în care ai avea încredere că nu ți-ar face vreo înșelătorie, d. ex. : să-ți schimbe tablourile, să ți le copieze și să păstreze originalele etc. și dacă un asemenea meremet nu ar fi din cale afară costisitor, adică să nu coste căptușeala mai mult decît fața și, găsind așa ceva, să-mi dai de știre. În acest caz, ușor mi-ar fi să-ți adresez într-un chip sau altul tablourile spre a fi remise pictorului reparator.

Aștept pe lîngă respunsul la această întrebare și știri despre lucrările d-tale literare la care căsătoria, sperez, mai mult te va fi îndemnat. Negreșit că mai presus de toate încă este dorința mea de a te ști fericit în căsnicie și părinte de familie cu copilașul iubit în brațe.

Ca totdeauna al d-tale amic foarte devotat,

I. C. Negruzzi
Str. Romană 57

(B.C.S. Ms. 13.182)

3

București, 6/18 dec. 1890

Iubite d-le Zamfirescu,

Abia astăzi în ziua Sfîntului Nicolae găsesc două minute ca să-ți scriu aceste cîteva rînduri pentru a-ți mulțumi din inimă pentru manuscriptul ce mi-ai trimes spre îmbogățirea Convorbirilor literare. Dar ce să fac ? Dimineața, curs la facultate, peste zi Cameră, vara întruniri sau consiliuri de administrație, permanent

[4] Romanul era *Lume veche și lume nouă*, care se publică în *Convorbiri literare*, în 1891—1892, iar în volum în 1895.

[5] N. Petrașcu, *Mihail Eminescu*, 1892, studiu monografic apărut mai întîi în *Convorbiri literare*.

[6] *Lecomte de Noüy* (1844—1914), arhitect francez. A restaurat biserica episcopală de la Curtea de Argeș și biserica Trei Ierarhi din Iași.

etc., cînd să mai găsească un biet om un moment liber ? Care va fi momentul cînd voi începe publicarea Lumii vechi **și nouă ? Cu neputință a-l fixa în acest moment. În scrisoarea mea viitoare ți-l voi comunica cu siguranță. Dar, sperez, curînd. Ce să-mi trimiți, de casă nouă ? Pentru nevastă-mea și pentru mine darul cel mai plăcut : portretul tinerei domnișoare Zamfirescu [7] fie blondă, fie brună. Despre tablourile mele stau încă pe gînduri dacă nu e mai nimerit să le trimit la Paris unde am mai degrabă ocazie și n-am grija retrimiterii. Ce zici de studiul lui Petrașcu ?**

Complimente de la amicul devotat

I. C. Negruzzi

Un neamț * care scrie istoria literaturii române m-a întrebat cînd te-ai născut ???

*** Rudow [8].**

(B.C.S. Ms. 12.354)

[Va urma]

«MOFTUL ROMÂN» – REPERE NOI

În anul cînd se împlineau două decenii de la debutul său în publicistică, I. L. Caragiale se decidea să scoată *Moftul Român*. Trebuie avută în vedere, într-o asemenea hotărîre, componenta materială, cînd se discută despre condițiile în care apare această publicație. Un comentator reputat arăta : *«Caragiale s-a apropiat de jurnalistică din sărăcie. Apoi s-a întors la ea tot de nevoie»* [1]. Chiar în anul 1893, marele dramaturg se decidea să ia în antrepriză cunoscuta berărie din str. Gabroveni. Anton Bacalbașa anunța, în *Adevărul*, decesul scriitorului, iar Alexandru Macedonski clama, în *Românul*, împotriva guvernului care nu asigura unui fost director general al teatrelor cele necesare traiului. E de presupus că, prin tipărirea unei reviste de larg interes, scriitorul sconta într-o echilibrare a bugetului personal. Ceea ce — după cum se știe — nu s-a realizat.

Periodicul, în prima lui serie, își întrerupea apariția — cum se cunoaște — după mai puțin de 6 luni, deși exploatase la maximum o temă grasă, la ordinea zilei : spiritismul lui Hasdeu. Timp de 8 numere, *Moftul Român* apărea cu subtitlul *«Revistă spiritistă națională. Organ pentru răspîndirea științelor oculte în Dacia Traiană»*. Un rol trebuie să fi jucat, în această orientare, Anton Bacalbașa, care venea din presa socialistă, inclementă față de orice tendință spiritualistă. Caragiale «cel înseninat» — cum îl numesc comentatorii — păstrînd de obicei o distanță de stil clasic față de evenimentele și vicisitudinile vieții, nu putea, totuși, trece așa repede peste relativ recentul raport defavorabil al lui B. P. Hasdeu (1891) la volumele *Teatru* și *Năpasta*, respinse de la premiul academic «I. Heliade Rădulescu». Peste cîțiva ani, întîmplările neplăcute vor fi însă date uitării și «cioflingarul» îl va căuta pe B. P. Hasdeu, solicitîndu-i colaborarea pentru *Epoca literară* : «Am avut alaltăieri plăcerea să revăz pe onor d. B. P. Hasdeu, și fără mult încunjur l-am rugat, dacă nu vrea chiar să ne dea din cînd în cînd cîteva rînduri, să ne permită măcar a reproduce în *Epoca literară* cîte ceva din scrierile d-sale mai vechi, pe cari publicul actual nu le mai poate găsi... Sunt bucăți mai ales umoristice remarcabile» [2]. Vor fi publicate, ulterior, proza *Micuța* (în foileton), un «giuvaier regăsit» și cîteva poezii : *Bradul, Muntele și valea, Eu și ea, La noi, Ovidiu la gurele Dunării. Tristia, Libr. III, Eleg. 10.* Cu ocazia premierii, de către Academia Română, în anul 1897, a traducerii *Eneidei* de către George Coșbuc se organizează un banchet la care au luat parte multe personalități ale epocii, printre care B. Șt. Delavrancea și V. A. Urechia. În dragostea sa statornică față de

---

[7] *Henrietta-Eleonora-Felicită*, primul copil al lui Duiliu Zamfirescu.

[8] *Wilhelm Rudow* (1858—1897), scriitor german din Transilvania, autor al unei prime istorii a literaturii române publicată în străinătate (1892), pe care o revăzuse Iacob Negruzzi și G. Bogdan.

[1] Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 56.

[2] I. L. Caragiale, *B. P. Hasdeu*, în *Epoca literară*, nr. 1, 15 aprilie 1896, p. 1.

poetul năsăudean, I. L. Caragiale nu numai că participă la sărbătorire, dar ține și un discurs, în care omagiază înaltul for științific : «Savanta adunare, premiind pe acest mare poet a arătat că știe a avea considerațiuni pentru literații români în genere ; ea a dat dovadă pipăită că nu-i nesocotește întotdeauna»[3]. Ultima propoziție e dovada că marele dramaturg mai păstra în suflet amărăciunea respingerii teatrului său ca «imoral» și lipsit de «patriotism», prin acțiunea conjugată a academicienilor B. P. Hasdeu, G. Sion și Dim. A. Sturdza. Dar Caragiale, fire deschisă, neîmpovărată de ranchiuni și răzbunare, aducea un elogiu savantului și scriitorului Hasdeu, absent de la festivitate : «în sănătatea bărbatului de talent prodigios, care va covîrși cu numele lui mișcarea intelectuală românească a unui veac întreg, în sănătatea ilustrului Bogdan Petriceicu Hasdeu»[4]. Peste o lună, va fi primit de celebrul academician la castelul de la Cîmpina, unde, pe lîngă recunoașterea meritelor, I. L. Caragiale «rîse subțire» — cum se exprima G. Călinescu — de apucăturile spiritiste ale maestrului : «*Acum începe să-mi vorbească despre ultimele rezultate ale comunicațiilor sale spirituale cu Iulia [...]. Îmi este peste putință, firește, să reproduc cît de palid propozițiunile filosofice cuprinse în acele pagini. Mă mărginesc a rezuma înțelesul ce l-am putut eu căpăta din ele... „Marele Centru", Lumină și Voință nemărginite, ființează la infinit izbind Golul, Nimicul. Din izbituri eterne, pornesc ființe eterne, produs infinit al unui izvor infinit, voințe infinite, rezultate dintr-o voință infinită*»[5]. Ironia este evidentă, dar ea nu este decît o amintire a campaniei antihasdeiene din 1893, în prima serie a *Moftului român*.

Cu o săptămînă înaintea apariției primului număr al *Moftului român*, I. L. Caragiale, versat în afacerile gazetărești, răspîndește un afiș[6], care voia să fie un fel de *avant-goût* pentru cititori.

Revista apărea, așa cum se promitea, la 24 ianuarie 1893 și se va continua, în prima serie, pînă la data de 23 iunie a aceluiași an.

Peste 8 ani, în 1901, I. L. Caragiale va relua *Moftul Român*, cu un grup mult mai mare de colaboratori : I. Al. Brătescu-Voinești, G. Cair, Al. Cazaban, E. Gîrleanu, I. D. Manolache, I. Petrovici, V. Podeanu, Vasile Pop, G. Ranetti, D. Teleor, Dr. Alecu Urechia. Durata de apariție a seriei a doua este mult mai lungă, aproximativ 8 sau 9 luni. I. L. Caragiale își asumase în întregime responsabilitățile redacționale. Se întîmplase ca, odată cu apariția primului număr din această nouă serie, marelui scriitor să i se suprime, în 30 martie 1901, umilul post de registrator la Regia Monopolurilor Statului. Veniseră la putere liberalii, sub președinția lui D. A. Sturdza și el fusese numit în slujbă de conservatori. I. L. Caragiale comentează cu umor economiile pe care țara le va face prin radierea remunerației sale : «*Țara trece printr-o criză nemaipomenită : trebuie de grab găsită o soluțiune care să restabilească față cu Europa creditul mai mult decît compromis al regatului român, amenințat a fi pus sub interdicție ca orice tînăr stricat și risipitor [...]. În adevăr, eu primeam efectiv pe lună lei 389, bani 50 ; asta face cîte 4.674 lei 40 bani pe an. Ei ! dacă slujeam 30 de ani, asta făcea 140.220 lei ; dacă apoi, după acei 30 de ani, slujiți fără să fi fost lovit de vreo penalitate, care să mă facă a-mi pierde dreptul la pensiune, m-aș fi retras, regulîndu-mi acest drept, și aș fi profitat de el încă, să nu zic alți 30 de ani, dar măcar 25, cîte 300 lei pe lună, 3600 pe an, și asta face un condei de 90.000. Care va să zică : 140.220 lei, leafă, și 90.000, pensiune, fac un total de 230.220 lei. Să nu regretăm dar, stimate domnule, cînd prin sacrificiul nostru, fie chiar silit, se poate aduce atîta folos statului înecat aproape în ruină prin atîtea risipe, atîtea lefuri exagerate și pensiuni exorbitante*»[7]. Glume caragialiene pe această temă vor continua să apară. Una din ele : «*Un sfat la o săptămînă*. Economia este mama avuțiilor : dacă ți s-a suprimat postul prin noul buget, hotărăște să faci economii, spre a face avere !»[8]. O alta : «*Fericirile veacului XX*. Fericiți cei suprimați, căci aceia vor avea timp mai mult de plimbat, cu întoarcerea primăverii»[9].

[3] *Epoca*, 2 iunie 1897, p. 2.
[4] *Ibidem*.
[5] *O vizită la castelul «Iulia Hasdeu»*, în *Epoca*, 27 iunie — 1 iulie 1897, p. 2.
[6] B.A.R., *Foi volante*, LI/13.
[7] *Economii...* în *Moftul român*, nr. 2, 8 aprilie 1901, p. 6.
[8] *Moftul român*, nr. 1, 1 aprilie 1901, p. 4.
[9] *Idem*, nr. 3, 15 aprilie 1901, p. 4.

Directorul *Moftului român* s-a înhămat cu toată vigoarea la treburile revistei sale, ceea ce s-a reflectat în calitatea publicației. Tirajul a crescut, iar istoricii literari au consemnat o maximă înflorire a periodicului. Dar, cu tot publicul stabil pe care îl avea, publicația nu va mai apărea, în mod regulat, decît pînă la 23 septembrie. Dintr-un articol al său, aflăm că unul din colaboratorii apropiați îl părăsea. George Ranetti își va scoate propria gazetă, intitulată *Zeflemeaua*. Caragiale reacționează și-i dedică un «necrolog» : *«Cu adîncă părere de rău ne facem datoria să anunțăm apropiata apariție a unui nou confrate umoristic, „Zeflemeaua", care va ieși de joia viitoare o dată pe săptămînă, sub direcția d-lui George Ranetti, publicistul bine cunoscut»*. Socotindu-l *«un om de spirit în cel mai sever înțeles al cuvîntului»*, I. L. Caragiale îi creionează un admirabil portret : *«Ca drăcușorul Spiriduș, care se arată în două locuri deodată și deosebite înfățișări, amicul nostru colabora cu deosebite iscăliturі la 2 gazete, la „Epoca" și la „Moftul român", cu egal talent, cu același întreg devotament, cu aceeași deplină onestitate profesională ; și desigur că și la ziarul serios lipsa amicului nostru trebuie să fie regretată ca și la ușurateca noastră revistă»* [10]. George Ranetti îi răspunde cu toată deferența : *«Mulțumesc d-lui Caragiale pentru frumosul necrolog ce îmi consacră [...]. Totuși, lăsînd la o parte orice modestie, găsesc și eu că am puțin merit dînd la lumină „Zeflemeaua". Am meritul de a fi inspirat d-lui Caragiale gîndul să aducă „Moftului român" îmbunătățirile pe care le anunța. „Moftul român" apărînd de 2 ori pe săptămînă și încă cu 16 pagini, va fi o adevărată pomană pentru cititorii ahtiați după duhul neîntrerupt al maiestrului»* [11].

Redactorul *Zeflemelei* cunoștea impasul în care se găsea *Moftul român*. Deși săptămînal, după *numărul 26* din 23 septembrie 1901, va trebui să treacă aproape o lună pînă să apară numărul următor (27), datat 21 octombrie. Revista își va schimba formatul încercînd un reviriment, dar Caragiale se vedea nevoit, în cele din urmă, să renunțe, copleșit de muncă și de datorii. Ultimul număr ieșea la 18 noiembrie 1901.

Acestea sînt faptele, verificabile în realitatea materială a colecțiilor. Totuși, în istoriografia noastră literară, se vorbește și de o serie a treia a *Moftului român*, din care I. L. Caragiale ar fi scos un singur număr. Eroarea vine de la o fișă bibliografică din volumul *Publicațiunile periodice românești*, editat de Nerva Hodoș și Sadi Ionescu în 1913. Ei au reținut în caseta *Moftul român* al lui I. L. Caragiale și un număr din 12 mai 1902. În toate instrumentele de lucru cunoscute greșeala a persistat. Deși Șerban Cioculescu atrăsese atenția în *Viața lui I. L. Caragiale* : «Seria a doua încetează după opt sau nouă luni, urmată de un număr unic, din seria a treia, fără numele și colaborarea lui I. L. Caragiale» [12]. În realitate, marele scriitor semna, în numărul 1 din 12 mai 1902, o cugetare : «Opiniile sînt libere, dar nu și obligatorii», în genul celor din seriile anterioare. Apoi, cu titlul *Moftul român*, apare, în 1902, nu un număr, ci două, cel de-al doilea datat 19 mai. Romulus Zăstroiu, în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900* — de altfel o lucrare valoroasă — prelua și el, fără să verifice, datele acreditate de istoricii literari dinainte. Circumspect, totuși, cercetătorul ieșean adăuga : *«Numărul unic apărut în anul 1902 este posibil să nu fi fost redactat de Caragiale»* [13]. Cele două numere, din anul 1902, nu numai că nu au fost redactate de Caragiale, dar ele, juridic, aparțineau altei persoane și anume lui D. Teleor. Lămuririle le găsim în *Zeflemeaua* lui George Ranetti. Acesta, sub pseudonimul Jorj Delamizil, stigmatiza într-o poezie intitulată *La ocnă Teleor ! — Rechizitoriu sever dar drept* [14], întreprinderea fostului colaborator : *«De cînd nu mai e la Culte, / Tața zis și Teleor, / Prin manopere oculte / Vrea s-ajungă scriitor. // [...] Sub furata etichetă, / Amăgind pe cititor, / Scoase-o speță de gazetă / Cu-al său spirit incolor»*.

Versurile umoristului de la *Zeflemeaua* nu le reproduc eu pentru prima oară. Ele au fost citate adesea în edițiile și studiile despre I. L. Caragiale, dar este aproape de neînțeles cum nu au atras atenția atunci cînd a fost vorba de stabilirea exactei cronologii a perioadei respective. Probabil că nu au fost luate în serios ! Un articol, însă, semnat George Cair și intitulat *Fuit «Moftul român»*, vine să întărească opinia noastră cum că seria a treia a publicației nu mai avea nici o legătură cu

---

[10] *Un cuvînt*, în *Moftul român*, nr. 26, 23 septembrie 1901, p. 2.
[11] *Necrologul meu*, în *Zeflemeaua*, I, nr. 1, 30 septembrie 1901, p. 3.
[12] Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 79.
[13] București, Editura Academiei R. S. România, 1979, p. 534.
[14] *Zeflemeaua*, I, nr. 31, 19 mai 1902, p. 4.

I. L. Caragiale, fiind o altă revistă : «*Acum trei săptămîni, scriitorul Teleor cere şi Caragiale îi transmite proprietatea firmei „Moftului român", cu condiţia să urmeze tradiţia, dacă îl va scoate, adică să-l păstreze tot demn şi cinstit, ca şi altădată, fără personalităţi ofensatoare şi fără reclamă*» [15].

D. Teleor a încercat împreună cu colaboratorii Al. Cazaban, V. Demetrius şi alţii să reînvie o glorie trecută, însă fără nici un succes, deşi pe frontispiciul numărului 2, din 19 mai 1902, era scris : «*Fondator : I. L. Caragiale*». Noua revistă capătă o deplorabilă coloratură antisemitică. Periodicul va mai supravieţui încă un număr sub titlul *Moftul* (nr. 3, 28 mai 1902).

Articolul lui George Cair este important şi pentru amănuntele pe care le conţine referitor la activitatea concretă a lui Caragiale în redacţia *Moftului român* : «gazeta aceasta a atins culmea succesului posibilă în ţara noastră, în intervalul aprilie-iunie 1901, cînd tirajul ajunsese la aproape opt mii. Pentru o gazetă umoristică de 20 bani, tirajul de opt mii este un ideal puţin realizabil. Cererile din provincie curgeau droaie, ediţia se epuiza, colecţiile erau asaltate, iar Maestrul se scărpina în barbă cu satisfacţie [...]. Sus la tipografia „Eminescu" era o cameră mai goală cu o singură masă de brad albă, trasă lîngă o sofa în formă de pat, un scaun de paie spart şi şchiop era lîngă masă [...] La această masă, în fiecare joi şi vineri, pînă la 4 ore cînd ieşea *Moftul*, muncea singur din greu un om în papuci şi în jiletcă deschiată. Şedea pe sofa turceşte şi citea, scria, adăoga, tăia la manuscrise şi din cînd în cînd obosit se lungea pe sofa ca să fumeze o ţigară sau să glumească cu cine venea să-l vadă. Cînd nu-l găseai ac., era în tipografie unde spăla capul ca o soacră lucrătorilor. Muncea mult Maestrul în aste două zile ale săptămînei, avea tragere de inimă pentru gazeta lui, unită cu un interes deosebit, căci îi renta binişor».

George Cair, care participă, în calitate de colaborator şi la cele două numere scoase de D. Teleor, aduce precizări de istorie literară privind atmosfera din redacţie şi, în fine, expierea publicaţiei. El neagă autenticitatea iscăliturii lui Caragiale din primul număr al seriei a treia a *Moftului român* : «Deja un mic şantaj se făcuse. Pe afişele unde se anunţa sumarul numărului I, se citea : *O idee bună* de dr. Urechea ; *O cugetare* de Caragiale. Credeai că de cine ştie ce articole e vorba, cînd colo erau cîte o inepţie de un rînd, atribuite acestor scriitori».

Noi cercetări vor trebui să confirme sau să infirme această afirmaţie cu implicaţii, desigur, pentru viitorii editori.

Stancu ILIN

V. VOICULESCU

PERNA DE PUF

(II)

La un paşnic miez de noapte bogat în destăinuiri, cînd tînărul crezu că rodul prieteniei şi încrederii se copsese îndeajuns şi poate fi despicat, îndrăzni să-l întrebe despre întunecata poveste a pernei de puf,

Chipul apostatului se făcu şi mai alb, de o albeaţă dureroasă în lumina gazorniţei care-l îngălbenea puţin. O tremurătură cu neputinţă de stăpînit îl cutreeră tot, de la tufişul bărbiei, scuturate de vîntul spaimei, la mîinile apucate de zvîcnituri brusce. Picioarele slăbănoage săriră din genunchi ca sub nişte lovituri peste tendoanele unde se caută reflexele. Şi căzu, înţepenit, pe spătarul scaunului. Philadelf sări să-l sprijine, îl luă în braţe, îl întinse pe pat, unde criza se ogoi într-o molcomă bîiguială neînţeleasă. Plin de teamă şi mustrări, tînărul îl veghe îndelung şi nu-l părăsi decît adormit. A doua zi dimineaţa intră îngrijorat, să-şi ceară iertare.

[15] *Zeflemeaua*, I, nr. 36, 2 iunie 1902, p. 5.

— Eu trebuie să mă rog de iertare, îl liniști bătrînul. M-ați luat fără veste. Dar nu face nimic. Ședeți... Am să vă spun totul. Așa este... În anume împrejurări, anume bolnavi, chiar nu tocmai în agonie, sînt ajutați să moară, înăbușiți cu o pernă de puf. Dar nu asta și nu aci este taina...

Și ochii îi luciră, înrăiți.

— Nu ca să li se ușureze chinurile agoniei... și se opri gîfîind.

Philadelf deschisese gura ațintită la el, parcă să înbuce ca pe-o bucată de pradă, destăinuirea.

— Și nu li se face tuturor această onoare, urmă David, apucat de un rînjet mai mult lăuntric.

— Nu ?

Scriitorul, în așteptare, își înălță umerii, își îndreptă statura, își lărgi cu o respirație adîncă pieptul, parcă să-și mărească volumul pentru capacitatea tainei ce presimțea.

— Noi ovreii sîntem blestemați să nu uităm niciodată că sîntem blestemați, și în viața asta și în cea viitoare, din pricina lui Christos. Și dacă ne facem că uităm, acoperind sub necurmate griji, sbătăi și strădanii, ca într-o nebunie, această plagă vie, apoi nesmintit ea se deschide la unii în ceasul morții. Și cînd Azrael vine să le ia sufletul, unii ca aceștia încep să se roage încet, sau să țipe tare : «Tevila ... Tevila...», și glasul talmudistului țîșni ascuțit, pronunțînd cuvîntul ca într-o clipă a agoniei.

Scriitorul se ridicase în picioare și se înclina ca îndoit de un vînt puternic peste bătrînul ce-și dase capul pe spate, căutîndu-i gura neagră, din care să nu-i scape nici un cuvînt.

După ce-și veni în fire David urmă :

— Stați [,] vă rog [!]

Philadelf se așeză la loc.

— Și acolo în fața arhanghelului prădător de suflete, ovreiul se zvîrcolește ca un vierme sub călcîi, se chinuie și imploră, în limba străveche, cunoscută de Iehova și de duhurile lui : Tevila, Tevila, adică botez, botez...

Tînărul nu mai răsufla...

David suspina adînc, un suspin lung, cu gura închisă și aerul tras anevoe și numai pe nări...

— Atunci, ca să nu moară în nelegiure, familia bagă repede în odaie pe ceaușul de la Sinagogă, care pîndește ceasuri ori zile întregi în dosul ușii, cu perna de puf în brațe... Înțelegeți, e nu numai dureros, dar chiar o pildă rea, care lesne găsește imitatori în familie, să auzi un tată scump, ori un frate drag, cerșind în pragul morții îndurarea botezului... Atunci toți ceilalți ies din odaie și rămîn numai ei trei.

— Care trei ? tresări Philadelf.

— Muribundul, ceaușul și îngerul morții... Nu fac trei ? se schimonosi David. Pe urmă... dar tăcu.

— Pe urmă ? îl îndemnă ca un ecou surd tînărul.

— Pe urmă ies numai doi : îngerul morții cu sufletul scăpat de ispita botezului și ceaușul cu perna, care-i rămîne plată.

Înăuntru rămîne mortul cu fața vînătă de năbușala pufului, și nasul strîmb de apăsarea ceaușului, dacă bolnavul a fost mai voinic și nu se lasă... Atunci slujitorul Sinagogei are de furcă pînă-l potolește și-l dă liniștit familiei.

Se lăsă o tăcere lugubră.

— Ai fost și d[umnea]ta un asemenea bolnav greu ?

— Da, spuse bătrînul, tremurînd. Dar atunci eram în putere...

Philadelf nu-l întrebă mai mult.

— Sura, strigă David, Sura...

Femeia se ivi.

— Du pe domnul Philadelf, chiar azi, în vizită la Melamet.

— La Melamet ? se sperie ea.

— Da, la ceaușul Sinagogii noastre, și privi cu înțeles spre tînăr...

Are o fată fruumoasă, urmă el pentru soră-sa, îi dă zestre bună, numai perne de puf mari și mici peste două sute. Fac o avere. Îi spui că este poruncă de la d[oam]na Estera să-l primească și să-i arate codana. Adică, stai... e mai bine, se răzgîndi el, să treci tu întîi și să aranjezi vizita.

— Dar David, tu nu știi ? Ceaușul Melamet este bolnav greu, pe moarte.

— Cu atît mai bine, cu atît mai bine, — se bucură bătrînul, frecîndu-și mîinile. Poate avem ce studia, și zîmbi înspre scriitor.

Philadelf pricepu cu cine se luptase odinioară, într-un ceas greu, apostatul și de ce în toată casa Surei nu se găsește nici o pernă de puf. Pentru el a trebuit să împrumute de la vecin.

— Du-te, Sura, o îndemna David, fă ce-ți spun. La nevoie dumnealui zice că vrea să cumpere perne, multe perne de puf. Plătește bine. Ah, adaogă că dînsul este un mare doctor și poate consulta pe bolnav, gratis bineînțeles. Laudă-l că vindecă toate celea. M-a tămăduit și pe mine.

Melamet ceaușul, servitor de credință și intendent al Sinagogii locuia pe strada Căuzași, într-o căsuță vagon, cu o curte îngustă și besnoasă, unde Philadelf intră chiar în după amiaza aceia, condus de M[ada]m Sura. Fură întîmpinați de soția bolnavului, o evreică ștearsă, firavă, și vîrîți fără nici o ceremonie într-o încăpere mare, unde de jos și pînă-n tavan se înghesuiau, teancuri, perne de toate formele și mărimile.

Scriitorul tocmai îi dete arvună pentru douăzeci din cele mai mari, cu înțelegerea să vie pînă-n seară, fata, d[omnișoa]ra Rașela, să ridice restul de bani... Marfa, trece a doua zi mai tîrziu d[omnu]l doctor să o ridice și poate chiar să mai aleagă.

Amîndoi, și tînărul și M[ada]m Sura, se interesară de sănătatea d[omnu]lui Melamet, de d[omnișoa]ra Rașela, care nu se arătă. Așteptară să fie poftiți în salon, măcar la o dulceață. Nimic, trebuiră să plece...

Au pîndit zadarnic pînă noaptea să vie fata după plată. Nu s-a ivit.

David se arătă foarte nemulțumit, aproape supărat, de neispravă.

— Cum stați cu d[oam]na Estera ? întrebă pe scriitor.

— N-am mai văzut-o, mărturisi acesta.

— Rău ați făcut, n-o întrece nimeni... și fraza începută o sfîrși în gînd. Dar să încercăm deocamdată altfel. Mergem acolo împreună. Au să fugă în fața mea toți, ca javrele cînd văd lupul.

În vastul, solstițialul amurg de iunie ce se lăsa domol peste oraș, David, învăluit în talarul lui de bumbac sur bătut cu fire albe, ieși împreună cu prietenul său. Clipea ca o bufniță prinsă de lumină. Era ceasul șapte și o jumătate seara, în una din cele mai lungi și strălucite zile ale anului. Cerul apusului, scăldat într-o imensă glorie de aur în toate fețele, de la aurul alb și portocaliu, la cel roșu și verde, înflăcăra în apoteoza lui tot orizontul, cu Dealul Mitropoliei profilat în fund. Și cu cît coborau treptat spre valea Dîmboviței, alte lumini se învăpăiau, mai apropiate, slăvind Spitalul Brâncovenesc, aureolînd biserica Domnița Bălașa, nimbînd morga, cheiurile poleite în lîna de aur a teilor înfloriți, sub care se mișcau oameni bătuți și ei în aur, ca niște ființe extraordinare.

Philadelf mergea și visa. Strada Căuzași îl strămuta în trecut, la luptătorii cauzei naționale, conspiratorii de la 40 și 48, care sălășluiseră și complotaseră împotriva stăpînirilor străine, pe acele meleaguri.

Se trezi în curtea ceaușului. David bătu. Ieși fata. În întunericul dintre case nu se vedea bine. Ea nu cunoscu pe evreul blestemat.

— Ce doriți ?

— Cu d[omnu]l Melamet.

— E puțin bolnav.

— Atunci cu M[ada]m Melamet. Mata ești d[omnișoa]ra Rașela ? Spune-i că a venit un prieten.

Tînărul o petrecu din ochi cum intra în casă. Era brunetă, sveltă, destul de frumoasă, în sălbătăcia ei feciorelnică.

Se întoarse cu mamă-sa. Evreica încremeni, vru să fugă, se împiedică.

— O clipă numai, ascultă, Debora. În interesul tău, pentru scăparea lui Melamet.

Și punîndu-și mîna pe ea, o stăpîni.

— Vino-ncoa, mai la o parte...

Zăpăcită, ea îl urmă. Se petrecu o scurtă convorbire, adică două-trei îngăimări ale ei și un răspuns la cîteva fraze ale lui, spuse la ureche.

— Bagă bine de seamă, sfîrși el tare. E o chestie mai presus de viață și de moarte.

— Mulțumesc, am eu grijă singură, zise femeia, găsindu-și stăpînirea și se smulse de lîngă el, respingîndu-l cu oroare...

— Nu vrei să-l vadă doctorul ? D[umnea]lui e un medic vestit.

— Nu, nu e nevoie acum. Altă dată. Avem doctorul nostru.

Și trebuiră să se retragă, bătuți...

— I-am împlîntat cuțitul în inimă... și în creer, spuse într-un tîrziu evreul. Am încredințat-o că fără greș, Melamet are să țipe, Tevila, Tevila, Tevila, și are să ceară botezul. Nu de altceva, dar el trebuie să-și amintească în ceasul morții că a auzit vorba asta de sute de ori, bîiguită de sutele de guri pe care le-a înălbușit și de la care s-a molipsit. Are să strige și el la fel : Tevila [!]

Tăcu...

— Și ? făcu Philadelf, uimit de îndrăzneala bătrînului. Și se opri în loc să-l asculte.

— Și, m-am oferit să stau eu, acolo, la pîndă, după ușă, cu perna. De ce să cheme ceaușul din celălalt capăt al tîrgului ? Îi fac eu acest mic serviciu. Pînă să vie acela, Melamet moare blestemat.

Scriitorul se simțea și aici întrecut, un biet școlar care învăța o lecție grea, dar mare.

Și o începu...

Ziua își vedea de alte treburi, urmărea alte piste, făcea vizite numeroase, pînă sus în protipendadă, avea întîlniri, ghiftuindu-și carnetele cu buchile lui mărunte cît niște purici leșinați. Noaptea, cobora cu David, ca pentru o slujbă rituală, la casa ceaușului. Aci bătrînul ciocănea în ușă... Cînd deschidea cineva, se interesa de bolnav, afla că e din ce în ce mai rău și se propunea iar pentru înfricoșatul serviciu, ca să fie refuzat. Nu stăruia.

— Noi stăm aici, la îndemînă, se ploconea el supus și nu pleca... Oprea lîngă el pe Philadelf și aștepta, veghind răbdător, afară. Pînă tîrziu sta și trăgea cu urechea sub fereastra odăii bolnavului, cu perdelele lăsate.

Pînă la urmă, ciocăniturile lui la ușă rămaseră neascultate. Nu mai deschise nimeni. Ceea ce-l îndîrji și mai mult în răbdătoarea-i așteptare la geamul ceaușului.

Într-o noapte de acestea, o mișcare grabnică, o fugă zăpăcită în casă. Lumina speriată a lămpii alerga de colo-colo prin ferestrele casei vagon. Se auziră vaere. David zgîlții ușa. Se opinti s-o descuie, s-o clintească din loc... Nu putu. Alergă la fereastra joasă, sparse geamul, smulse perdeaua. Nimeni nu se sinchisi. În spaima dinăuntru putea pătrunde orice din afară, fără să mai fie băgat în seamă.

David trase lîngă el pe scriitor și priviră lacom : în odaia răvășită, agonicul se zbătea în aiurări și gemea ca o geamandură în vijelie...

— Nu mai e nevoie să sărim noi pe fereastră în ajutor, spuse calm evreul. Auzi-l, spune Tevila, cere cufundarea, botezul, și David își freca mîinile. «Sus», «pe el», «Debora», «nu te lăsa», îndemna el ca la o întrecere...

Nevasta agonicului, cu o pernă mare în mîini, se căznea să i-o lipească pe față și se lupta să-l înăbușe. Dar nu izbutea. Melamet învoinicit de delir, de furiile agoniei, o îndepărta cu brațele întinse, cărora femeia le punea mereu înainte, ca o pavăză, puful.

La un moment dat el izbuti să înhațe perna, să i-o smulgă și s-o arunce jos. Femeia rămase descoperită înaintea bolnavului, care sculat în șezut, nebun, îi înfipse mîinile-n gît și prinse s-o strîngă. Ea țipă, începu să horcăie, slăbind... David se pregătea iar să sară. Dar înțepeniră... De dincolo, se repezi fata, cu părul negru, răsfirat pe spate, învolburată în lunga cămașă albă de noapte. Zbură întîi în spatele bolnavului, pe care-l apucă și-l culcă înapoi pe pat. Stînd așa, o clipă, la capătul lui, ca arhanghelul Azrael. În a doua clipă se plecă fulger, ridică perna și trecu lîngă maică-se în fața bolnavului, pe capul căruia trînti puful. În a treia [clipă] se și aruncase în pat. Puse genunchiul în perna moale și apăsă, apăsă lung, nesfîrșit, pînă ce mama sa o dete la o parte și o scoase din cameră.

Scriitorul se mulțumi cu această ultimă scenă. Se desprinse nesimțit de la fereastră, lăsînd pe David lipit acolo. Nu se mai întoarse nici la M[adaj]m Sura.

Și multă vreme a ocolit cartierul pernelor de puf.

1954 Iunie 20—22. Buc.

POST-SCRIPTUM

Să observăm mai întîi un lucru : în ciuda finalului ei abrupt, dominat de imaginea grotescă a unei morți atroce, povestirea voiculesciană *Perna de puf* lasă să se insinueze din ce în ce mai pregnant în derularea tragică a faptelor consemnînd un «caz» ieșit din comun, consumat într-un univers închis, atemporal, sentimentul stenic al încrederii în valorile umane, al unei necesare și profunde solidarități sufletești în fața a tot ceea ce înjosește ideea de viață.

Nu întîmplător Philadelf (cel *«iubitor de frate»*, cum remarca subtil Edgar Papu) își taie orice posibilitate de întoarcere spre *«cartierul pernelor de puf»* și revine în timpul unui *prezent* în care lucrurile capătă semnificația *parabolei*, iar încleștarea dramatică a narațiunii se trasformă într-un vis absurd. Ultimile cuvinte de aici ale povestitorului cad ca o sentință, configurează o atitudine morală. «A ocoli» are astfel pentru Philadelf înțelesul mai adînc al lui *«a apăra, a proteja, a ocroti»*, căci, fiind vorba, cum arătam altădată, de «inițierea» într-o *taină*, ocolul de orice natură presupune pînă la urmă și o «pierdere a drumului», ivită din nevoia organică de *a evita* supliciul.

Eroul povestirii lui Voiculescu (*«un biet școlar care învață o lecție grea»*) trăiește, fără îndoială, o stranie experiență, descifrînd *codul străvechi* al pătrunderii în substanța unui *secret* : Estera — cea care *«prezice trecutul, prezentul și viitorul»* — îl poartă printr-un adevărat *«labirint»*, străbătînd *«cîteva străduțe întortocheate»*, pătrunzînd *«într-o fundătură»*, la capătul căreia descoperă *«un drum de servitute ce ducea departe, în adînc»* spre *minunea* din *«palma verde a unei bătături plină de nalbă și mușețel»*. Ea îl conduce, așadar, spre un adevărat *centru magic*, spre un loc necunoscut, neștiut, unde rituri primare par să acționeze nestînjenite într-o explozie de fanatism mistic. Philadelf nu atinge însă pragul *revelației* în taină, precum nici David «apostatul» *pragul minunii*, adică al cunoașterii depline, al împăcării senine cu semenii.

Perna de puf este în acest fel povestea *căderii* lui David spre sensul ultim al răzbunării, pentru că n-a reușit să-și descopere harul iubirii, acceptate dincolo de îngrădirea strictă a dogmelor, dar totodată ea reprezintă și narațiunea eșecului lui Philadelf, *«căutătorul de mireasă»* (adică de *taină*), care în locul pătrunderii misterului fundamental, al unui *secret* cu putere de generalizare mitică, asistă neputincios doar la izbucnirea aberantă și inumană a unor reacții habotnice ajunse la paroxism, la «rezolvarea» unui «caz» secundar și particular, situat în afara sferei de acțiune a *tainei*. Alter egoul scriitorului dobîndește în schimb, în finalul povestirii, un lucru mai de preț, inestimabil în semnificațiile lui majore : compasiunea, refuzul oricărei negări a existenței.

Sînt cuceriri proprii spiritului voiculescian, pe care cititorul le întîlnește și le recunoaște cu ușurința atît în *opera* lui de apreciabile dimensiuni cît și în *biografia* exemplară a scriitorului. Iată, de altfel, motivul esențial ce-l făcea pe regretatul Camil Baltazar bunăoară, să constate — într-o *epistolă* expediată Dr-ului V. Voiculescu în 30 decembrie 1939 — că *«a sta de vorbă cu dumneavoastră* [este] *prilej pentru mine de înviorare sufletească și reconfort și de evadare din contingent»*, aducînd omagiu *«omului de aleasă omenie și gingășie sufletească, virtuos în abnegație și depășire de sine»*. Nu este vorba aici doar de o felicitare complezentă, cum s-ar putea bănui, ținînd seama de data scrisorii, ci de invocarea acelor valențe umane capabile să intervină în momentul respectiv, dominat de prejudecăți și inechitate, *«spre binele semenilor»*.

Nicolae FLORESCU

CRONICA EDIȚIILOR

În dezbatere :

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

O LĂMURIRE

Publicînd în 1982 *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită de G. Călinescu, subsemnatul nu am intenționat să întocmesc *o ediție critică* a acestei lucrări. Așa cum se arată pe pagina de titlu, ediția este doar *îngrijită* de mine. Am explicat în ce constă această îngrijire în nota asupra ediției. Se știe că G. Călinescu nu a lăsat la moartea sa un text definitiv pus la punct de el pentru tipar. A lăsat însă completări manuscrise, în mare parte publicate, cu indicația paginii unde urmează să fie introduse în ediția din 1941. Le publicăm la sfîrșitul ediției, păstrînd indicația autorului, dar fără s-o respectăm ? În acest caz urmează să păstrăm textul vechi al ediției pe care autorul, completîndu-l, îl și corectează. De altfel uneori autorul numai modifică, fără a completa, înlăturînd, de pildă, o parte din citate, ca în cazul poetei Alice Călugăru. Aici nu trebuia să respectăm voința autorului ? Altul e cazul capitolelor în întregime înlocuite. Cum trebuia să procedăm ? Să dezmembrăm articolul nou și să introducem în textul vechi ce a fost adăugat ? La ce ar duce acest lucru ? Nu tot la înlocuirea textului vechi ? Cum va proceda ediția critică viitoare ? Va menține ca text de bază textul vechi și va pune pe cel nou la *addenda* ? Va diferența textele pe aceeași pagină cu corp de literă diferit ? (De exemplu la Alecsandri sau Odobescu). Asemenea probleme nu se puneau pentru ceea ce aveam eu de făcut. Eu am vrut să ofer textul așa cum și-l voia în ediția a II-a revăzută și adăugită G. Călinescu însuși. Pe el nu-l interesa să arate cum se înfățișa textul înainte de a fi tipărit în 1941, nici chiar cum arăta textul în ediția din 1941, voia să-l prezinte în noua formă, schimbată, dar, în așa fel, încît schimbările să nu fie stridente, să modifice eseul monografic, judecata de valoare. A trecut la unii autori granița anului 1940, iar la alții nu ? Numai cîteodată, prin excepție, întocmind biografia, sau dînd data morții unui autor, cînd a putut s-o afle. A vorbit la Camil Petrescu de *Jocul ielelor*, publicată întîia oară în 1946, dar scrisă, după declarațiile autorului, în 1916. A pus anul morții lui Camil Petrescu, căruia i-a făcut în *Contemporanul* și necrologul, la 17 mai 1957, nu știa însă nici cînd s-a născut, nici cînd a murit G. M. Vlădescu. Autorii Dicționarului cronologie *Literatura română* (1979) îl dau ca mort în 1939, cu treisprezece ani mai înainte de a fi murit într-adevăr. Datele biografice apar la unii scriitori la început (Hortensia Papadat Bengescu), la alții la sfîrșit (Liviu Rebreanu). Unificăm procedeul ? Articolul referitor la I. Codru Drăgușanu, despre care G. Călinescu se îndoiește că ar reprezenta o adevărată figură literară, are în compendiu aproape două pagini, în vreme ce tot acolo Mihail Sadoveanu doar 4. Transferat în *Istoria* mare, Drăgușanu are o jumătate de pagină, în vreme ce Sadoveanu 15 pagini. Nu e acest raport mai normal ? Mihai Beniuc are în compendiu (mă folosesc tot de ediția din 1968) o pagină, în vreme ce Emil Giurgiuca, 10 rînduri și un citat

de 15 versuri. În *Istoria* mare, Beniuc are acum 15 rînduri și citate numărînd la un loc 24 de versuri. G. Călinescu nu a lăsat indicații iconografice pentru ediția a II-a din *Istoria literaturii*. Nici de a reproduce texte noi despre Blaga, Philippide (publicate de el în *Cronicile optimistului*), Sadoveanu sau Ion Barbu (publicate de mine în *Literatura nouă*, Craiova, 1972).

Al. PIRU

Lucian Blaga, *Opere*, vol. I, II, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1982, 1984, 604+580 p.

Între problemele legate de edițiile critice ajunse într-o fază acută acum un an, doi, aceea a organizării, eșalonării și ierarhizării unor asemenea serii nu și-a găsit nici ea o rezolvare optimă. Așa se face că asistăm acum la apariția paralelă a două ediții Lucian Blaga, dar nici una în colecția «Scriitori români», care ne-a obișnuit cu ideea că urmărește să reconstituie un corpus al creației clasice românești. A renunțat Editura Minerva la această serie? Îl consideră pe Lucian Blaga încă insuficient de clasicizat pentru a-l integra acestei galerii? Fapt este că ediția Dorli Blaga, pe care o considerăm un eșec din pricina multor carențe de editare și textologie, continuă să se avînte acum la opera filosofică, în vreme ce, iată, o nouă serie de Opere, *sub îngrijirea, de data aceasta, cu totul competentă și bine aleasă a lui George Gană, își face apariția.*

Primul tom, conținînd poezile antume, inaugurtază acest ciclu, promis în 16—17 volume, după cum ne încredințează editorul, într-o Notă lămuritoare. *După poezie, cuprinzînd două volume, vor urma teatrul, apoi scrierile ce alcătuiesc sistemul filosofic al lui Blaga, eseurile, articolele, aforismele și însemnările, proza memorialistică, corespondența, traducerile. Ediția se va încheia cu o bibliografie a operei și cu una critică.*

Acest proiect ni se pare cu totul rezonabil, cu speranță, în plus, că proza va include nu numai memorialistica, dar și romanul, încă, din păcate, ținut sub obroc, roman din care revista Manuscriptum *a publicat acum cîțiva ani două fragmente sub titlul convențional* Chemarea lupilor. *Era clar, din textele fragmentare ajunse în circulație, că nu este vorba, acolo, de o proză memorialistică, ci de o excepțională ficțiune, unde planul real și cel fantastic se intersectează fericit. Ne rămîne deci să sperăm că amplul manuscris al acestui roman nu va întîrzia să fie editat, pentru a întregi imaginea de profunzime a ultimei etape de creație a lui Blaga.*

În fine, ideea de a încheia ediția cu o bibliografie ni se pare cu totul justificată. Însă nu e limpede dacă editorul va încerca o întreprindere proprie, extrem de dificilă, sau va integra efortul, de mai multe ori meritoriu, al lui D. Vatamaniuc, autor deja al unei biobibliografii Blaga apărută în 1977 și, evident, de mult epuizată, lucrare susceptibilă, desigur, de îmbunătățiri și adăugiri, dacă ar fi să ne gîndim numai la ce a apărut din Lucian Blaga și despre Lucian Blaga din 1977 încoace.

Primul volum al noii serii editoriale Lucian Blaga cuprinde întreaga creație poetică pe care autorul a editat-o în timpul vieții. Planul ediției respectă, așadar, cuprinsul volumului de Poezii, *ediția definitivă apărută în cunoscuta serie de la Fundații din 1942, și incluzînd, cronologic, plachetele* Poemele luminii, Pașii profetului, În marea trecere, Lauda somnului, La cumpăna apelor, La curțile dorului, *cărora li se alătură volumul din 1943,* Nebănuitele trepte, *precum și o* Addenda, *cu 9 titluri omise de Blaga din culegerile sale, apoi poemele publicate de Blaga în periodice: 17 între 1910 și 1926, 25 între 1943 și 1961, neincluse în nici unul dintre volumele sale.*

Acestea din urmă (cele dintre 1943—1961) au fost ulterior integrate de poet în ciclurile lirice de după 1943 și anume: Domnia soarelui de toamnă, Ecce tempus, Vîrsta de fier, Corăbii cu cenușă, Cîntecul focului, Ce aude unicornul — *cicluri care formează materia volumului II al seriei. Dacă socotim acum că poemele antume se ridică la un număr de 251 de texte, toate incluse în primul volum, și că cele postume — urmînd a constitui sumarul volumului următor — se ridică la un număr de 257, putem afirma că imaginea lui Blaga, așa cum ne-a transmis-o istoria și critica literară mai veche sau mai recentă, trebuie substanțial revizuită. Cu excepția cîtorva exegeze mai noi — a lui George Gană în primul rînd* (Opera

literară a lui Lucian Blaga, *din 1976), urmată de un substanțial studiu asupra postumelor, datorat lui V. Cristea, apoi de eseul critic al lui Ion Pop* (Lucian Blaga — universul liric, *din 1981) — majoritatea comentariilor au persistat în a pune accentul pe creația antumă. S-a creat chiar prejudecata că aceasta ar deține ponderea cantitativă dar și calitativă în ansamblul operei lirice. Or, se vede și mai limpede, după apariția tomului secund al seriei de* Opere, *că Blaga se afla în preajma lui 1944 abia la drumul jumătate al destinului său liric. Complinirea acestuia, am îndrăzni să spunem chiar modificarea și amplificarea lui, s-a făcut abia prin ciclurile apărute după moartea poetului. Drama sa existențială împrumută, de altfel, acestei emisfere poetice o geografie mult mai frămîntată și o tonalitate alta decît acelea din plachetele antume. Dimensiunea poetului, ținînd seama și de contextul istoric și istorico-literar al anilor 1947—1961 sporește spectaculos; dar nu numai prin raportarea la peisajul național, ci și prin confruntarea cu marile voci ale Europei și ale Americii postbelice. În perspectiva aceasta Blaga își va cuceri probabil locul major pe care-l merită în ansamblul mondial, fiindcă puțini poeți au reușit să surprindă, atît de discret și profund totodată, timbrul dramatic al unor vremuri răscolite. Și aceasta fără ostentație, fără accente clamoroase sau melodramatice, fără acea stridență și retorică abuzivă pe care le regăsim în atîtea texte celebre în epocă.*

Revenind la ediția George Gană, ea circumscrie, cum spuneam, în volumul I, prima jumătate a creației poetice blagiene. Într-un bogat aparat de note și comentarii, *fiecare moment editorial, începînd cu* Poemele luminii *și încheind cu* Nebănuitele trepte *este situat în climatul istorico-literar, cu urmărirea genezei, a cristalizării ciclurilor, apoi a receptării lor critice, așa de sinuoase și neașteptate uneori, în timp. Istoria internă și externă a drumului poeziei lui Blaga poate fi urmărită pasionant în acest capitol stufos și arborescent de* note, *multe revelate pentru întîia oară și întotdeauna* comentate *cu pertinență și acribie. Căci una din calitățile ediției Gană este, firește, tocmai acribia filologică. Spre deosebire de alte întreprinderi precedente, grija pentru restituirea și respectarea fizionomiei textului originar e maximă. Apelul la manuscrise, confruntarea cu toate edițiile și toate formele tipărite oferă o imagine concludentă și invită specialistul filolog sau textolog la un studiu aprofundat. De asemenea, criticul dobîndește o viziune mai completă asupra situării lui Blaga în perioada interbelică, prin urmărirea, acum întru totul posibilă, a reacțiilor și ecourilor stîrnite.*

Unele concluzii puteau fi intuite încă din jalonarea fixată de Biobibliografia *lui D. Vatamaniuc. Ele își primesc acum o confirmare în direcția sinuozităților și controverselor din cadrul procesului de receptare critică a poeziei. Vorbind despre acest proces, autorul ediției spune: «...receptarea este un act de valorizare, durata, amploarea și relieful acestui proces sînt semnificative în primul rînd pentru posibilitățile de valorizare pe care le oferă opera și apoi pentru capacitatea de a valoriza de care a dispus, de-a lungul timpului, critica».*

Urmărind această dublă istorie, ediția are în vedere așadar raportarea, necesară din punctul de vedere istorico-literar, a operei, atît la autor (la biografia, cultura, psihologia lui), cît și la destinatarul ei, publicul.

Ceea ce l-a interesat însă, arată mai departe George Gană, nu e atît un inventar complet al opiniilor critice, ci modul cum a pătruns în conștiința publică un poet de dimensiunea lui Blaga. Iar istoricitatea acestui proces dictează și cronologizarea referințelor critice, fiindcă altul a fost ecoul Poemelor luminii, *spre pildă, la 1919—1920, îndată după apariție, și altul s-a dovedit a fi, contaminat de continuarea creației, în 1942, la apariția ediției definitive, sau, încă mai complex, în ultimele decenii, să zicem la 50 de ani după apariție.*

În fine, ni se pare că, în perspectiva operei postume, acest proces critic dobîndește iarăși o dimensiune inedită. Ea este observabilă și în studiul introductiv al lui George Gană, care demonstrează o reală sporire a capacității de sinteză și de cuprindere a nucleelor germinative ale poeziei în cauză. Pe parcursul a 75 de pagini — un mic studiu dens, concentrat, mereu atent la perspectiva teoretică — el înscrie ciclurile succesive într-o mișcare circulară de ansamblu, care face ca între poemul programatic din 1919, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, *și unul dintre poemele ultime,* Mirabila sămînță *să existe, prin însuși motivul luminii și prin întreaga viziune* natură—cosmos—conștiință, *o relație intimă de întoarcere la punctul de pornire, o întoarcere, firește, încărcată de semnificațiile grele ale drumului străbătut — drumul, alt motiv esențial al liricii lui Blaga și al destinului asumat.*

Pentru prima oară avem posibilitatea, în volumul al doilea, să contemplăm geografia întregii creații lirice postume blagiene, adică 246 texte organizate în patru cicluri distincte și acoperind, în timp, intervalul ce desparte ultima plachetă antumă (Nebănuitele trepte, *1943) de momentul morții (1961). Ciclurile :* Vîrsta de fier, Corăbii cu cenușă, Cîntecul focului *și* Ce aude unicornul *au fost definitiv alcătuite de poetul însuși în 1959—1960, nu mult așadar înaintea stingerii sale, cînd sentimentul finitudinii și dorința de a lua unele măsuri «testamentare» îi erau desigur preocuparea de căpetenie. În noua distribuție, se re-configurau alte serii, altă dată gîndite de Blaga sub forma unor proiecte de volume, dar care n-au mai avut șansa finalizării :* Domnia soarelui de toamnă, Legendă veșnică *și* Ecce tempus, *primele două scrise pînă în 1946, ultimul fiind rodul anilor dificili de după 1950. Editorul, respectînd ultima voință a poetului, publică opera sa postumă pe baza caietelor dactilo, depuse la Muzeul Literaturii Române, luate ca text de bază al ediției. Două* Addenda *completează peisajul «postumelor» : prima, cu poezii incluse inițial de Blaga în cea dintîi organizare a ciclurilor, dar eliminate din forma lor definitivă (reproduse după manuscrisele de la BAR și MLR), la care se adaugă poeme scrise după organizarea ciclurilor definitive, poate menite a fuziona într-un nou ciclu, neterminat.* Addenda *a doua include toate poeziile (nu multe la număr) lăsate de Blaga în afara volumelor sau ciclurilor stabilite de el ; unele sînt vizibil abandonate încă într-o formă neîmplinită, altele au un caracter ocazional etc.*

Cantitativ, momentul 1944 desparte aproape matematic cele două jumătăți ale operei poetice (251 texte antume, față de 246 postume) ; cronologic, una exprimă un sfert de secol de creație (1919—1943), cealaltă abia (aproximativ) un deceniu și jumătate. Nu sînt de neglijat nici factorii exteriori : condițiile, întru totul favorabile, în care s-a construit opera, de la Poemele luminii *la* Nebănuitele trepte ; *cele, mult mai dificile și vitrege (eufemistic vorbind) cînd s-au scris o bună parte din ciclurile postume. În fine, Blaga avea în 1944 vîrsta maximei forțe creatoare pentru un poet, puterile lui urmînd să se împuțineze treptat, pînă la declinul ultimilor ani. Acest proces, de ce să n-o recunoaștem ?, e observabil în însăși substanța liricii din ciclul* Ce aude unicornul, *compus, după estimările editorului, după 1956, o bună parte prin 1959. Mult mai eterogen, el e vizibil anemiat prin discursivitate* (Lauda suferinței, Numele), *impresia de simplă notație sau concept* (Orînduire, Sonata lunii, Stihuitorul) *sau printr-un prozaism inexplicabil altfel decît din oboseală* (Poezia). *Ici-colo, izbucnesc însă și piese de rezistență, unde lirismul autentic al marelui poet se afirmă la cote apreciabile :* Pean pentru o tînără, Cimitirul roman, Izvorul, Giordano Bruno, Vară lîngă rîu, Catrenele dragostei *își păstrează nealterate tonalitatea, energia tumultuoasă, puritatea ductului liric. Impresia de astenie nu e totuși evitată, ca și aceea de recurență, uneori de autopastișă. În schimb, ciclurile anterioare,* Vîrsta de fier, Corăbii cu cenușă *și* Cîntecul focului *justifică aserțiunea noastră că lirismul poetului s-a complinit aici, s-a modificat de altă parte, drama existențială împrumutînd acestei emisfere poetice o geografie mult mai frămîntată și o tonalitate nouă față de plachetele antume. Este vorba, în primul rînd, de ciclul* Vîrsta de fier *care ni-l prezintă pe Blaga într-o dublă ipostază istorică : aceea de martor îndurerat al sfîșierii țării în 1940 și apoi a tot ce a urmat ca tragedie istorică pînă în 1944 ; martor de asemenea, al distorsiunilor ce angajau și propria sa ființă publică, în anii '50. Ciclul se inspiră vizibil din aceste două momente, puse sub semnul metaforic al «vîrstei» crîncene ; unele poeme sînt datate 1940, 1941, 1942, 1944 ; altele sînt rodul transparent al anilor '45—'47, cu scurte clipe de iluminare, euforie, înseninare ; după 1954 sînt scrise, probabil,* Sufletul s-apleacă soartei, Pe munte, Balada mierlei, Oboseala anului, Corn de vînătoare, Caravela *ș.a., toate avînd o tonalitate specifică, recognoscibilă. E de subliniat accentul sumbru al poemelor inspirate din anii '40—'44 (majoritatea sînt nocturne, autumnale, evocă o «cetate moartă», cu «neguri», «ceață», peisaj jefuit, lumină împuținată, ceas de cumpănă etc.). E o zodie a Nenorocului, care-și întinde domnia peste o lume de* tenebre, jale, bocet. *Inima Poetului «e-o carte care arde, / un bocet / în mijlocul Patriei». O pasăre fatidică* (Pasărea U) *își face apariția premonitorie, împreună cu alte elemente rău-prevestitoare. Tonul vaticinar și figurația simbolică vor continua și în ciclul următor,* Corăbii cu cenușă, *unde poeme scrise la Sibiu în 1945—46 stau alături de altele, vizibil inspirate din contextul biografic de după 1950. Alternează astfel, accente deja prezente în* Vîrsta de fier, *cu euforicul, erosul tîrziu și cu presentimentul morții, în vecinătatea unor medi-*

tații cu caracter de arte poetice, sau a unor poeme gnomice, inclusiv pasteluri, celebrînd voluptatea senzorială sau scurte peisaje ale amintirii. E de remarcat decența cu care Blaga își cenzurează subiectivitatea și-și sublimează durerile (nu puține), izvorîte din injustiția contemporanilor și marginalizarea sa. El găsește tot timpul acele trăiri compensatorii, care-l salvează din recriminări sau din tonul dezabuzat. Vindecat de orice vanitate, poetul se deschide — cu o nespusă gingășie — spectacolului veșnic al cosmosului, sau primește, cu infinită sete, ecloziunea tîrzie, dar cu atît mai intensă, a erosului. Cîntecul focului, ciclul următor, cel mai unitar dealtfel, e consacrat în întregime acestei celebrări a cuplului și lamentoului amoros. Sînt aici poate cele mai frumoase poezii de dragoste din opera blagiană, și sigur cîteva din piesele majore ale literaturii erotice românești de totdeauna : elogiu al feminității, al tinereții feciorelnice, al cuplului generic, al iubitei ideale, nenumită, atotprezentă însă, căreia poetul i se adresează, pe care o invocă și o evocă în ton de idilă, de odă, de elegie, în tușe portretistice extrem de fine. Moartea — presentiment, interogație, realitate (rațional) inevitabilă — se asociază adesea vocii profunde și amare a îndrăgostitului. Ediția lui George Gană ne oferă așadar imaginea percutantă a unui poet a cărui voce se clasicizează pe măsură ce biografia lui se complică și devine mai dramatică. Aparentul paradox al acestui proces antagonic poate fi explicat și temperamental, și prin factori externi, livrești (prin influența unui model goethean, în chiar anii cînd, tălmăcind Faust, *Blaga se identifică în multe privințe cu poetul de la Weimar), dar și prin influența — nerelevată de comentatori — a climatului literar din ultimul deceniu de viață al poetului. Deși izolat, retras, chiar relegat într-o oarecare măsură, poetul nu s-a putut sustrage unei* atmosfere *pe care o respira, în care trăia, de care nu s-a despărțit în fapt niciodată. E vorba de curba evolutivă a întregii lirici românești, care întoarce spatele experimentalismului modernist (respins la început din rațiuni teoretice, chiar dogmatice), pentru a simți foarte curînd imperioasa nevoie de a se întoarce la o tradiție națională proprie, invocînd în genere baza ei* clasică. *Aparatul de note al ediției Gană este, pentru specialist, o lectură din cele mai interesante, fie și numai pentru încercarea, e drept, nu totdeauna izbutită, de a* data *cît mai fidel poemele postume. Dacă ar fi să reproșez editorului ceva, este conținutul unor comentarii la poeme. Alături de micro-analize succinte, extrem de revelatorii pentru cititor, există cazuri unde George Gană eludează motivul textului, ocolește unele sensuri ce-l plasează într-un context istoric incomod și preferă în cîteva cazuri să lase chiar în suspensie orice interpretare. Mi se pare, între altele, că un mic poem intitulat* 21 decembrie *nu este decît în aparență un* pastel *pur și simplu sau este doar prin forțarea unor sensuri ascunse. Un alt poem,* Nu sunt singur, *nedatat, rămîne necomentat deși semnificațiile textuale trimit vizibil spre momentul 1944. Fără comentar rămîn și* Timp fără patrie *sau* Sufletul s-apleacă soartei, *iar un poem cu evidente valori testamentare, extrem de semnificativ pentru situarea poetului în contextul «obsedantului deceniu»,* Cuvinte către patru prieteni *e însoțit doar de un comentariu palid evaziv.* Prologul *la ciclul* Cîntecul focului *e, în fine, o adevărată artă poetică, cu adresă polemică la denaturarea lirismului adevărat, cel din totdeauna guvernat de legile* firii : *«cîntecul ce-l cere firea», cum spune Blaga. Interesant e, în aparatul critic al ediției, tabloul receptării evolutive a postumelor. Inventar exact, redactat cu acribie și minuțioasă atenție. Totuși, parcă prea stau pe același plan lucrări de valoare inegală ; prea sînt amestecate contribuții minore sau comentarii insipide cu exegezele adevărate, între care fără îndoială aceea a lui George Gană însuși, a lui Vl. Streinu, Ion Pop, Valeriu Cristea, Șt. Aug. Doinaș sînt pe departe cele mai serioase.*

Se întîmplă și cu Blaga ceea ce se petrece cu mulți scriitori o vreme neglijați, «uitați» sau recuperați : opera devine prada fără apărare a foamei de lectură și comentariu, dar și terenul predilect de braconaj al unor veleitari și grafomani, sau pur și simplu al «isteților» ce cred că-și pot lega în acest mod numele de marele scriitor disecat. Editorul e, în asemenea cazuri, dator să facă — paralel cu o catagrafiere conștiincioasă — și ierarhizarea valorică, trierea vocilor autentice, competente, de mediocritate, impostură și grafomanie. Dar, evident, ediția lui Gorge Gană își păstrează — dincolo de această neglijare a unui distinguo critic — marea ei oportunitate și interesul maxim al reașezării lui Blaga în istoria literară a ultimelor decenii. E un act major de cultură.

Mircea ZACIU

OPINII ŞI ATITUDINI

Una din temele majore ale istoriei literare este analiza unor cazuri controversate, în care axiologia şi politologia, alături de estetică, sociologie şi psinologia creaţiei au avut, fiecare într-o măsură proprie, un cuvînt de spus. Foarte aproape de noi, «cazul Lucian Blaga» este un caz în care s-au amestecat criterii literare şi extraliterare, denaturat fiind adesea de poziţii minate de procustianism sau de partizanat dublu păgubitor : atît pentru cel comentat, cît şi pentru comentator. Este o realitate întristătoare într-o cultură transformarea unei opere în «teatru de operaţiuni», în pretext pentru campanii mai mult sau mai puţin oneste, ce vizează un adevăr limitat-subiectiv sau extraneu sferei abordate. Pentru a evita repetarea unor atari confuzii, se impun cîteva precizări prealabile : din corpusul documentar oferit redacţiei noastre, selectăm *exclusiv* acele date care privesc statutul *literar* al operei şi personalităţii lui Blaga ; orice alte mărturii referitoare la ranchiune personale, la denaturări ale realităţii în numele altor considerente, cu caracter acuzat subiectiv, nu intră în aria de preocupări şi competenţă a dezbaterii noastre. Ceea ce ne propunem — răspunzînd, astfel, acelor deziderate-comandament exprimate nu o dată şi cu claritate în documentele de partid, de la Congresul al IX-lea încoace, de a prelua critic tradiţia, de a desprinde pentru prezent cele mai semnificativ-adecvate învăţăminte — este ca, la această dezbatere ce corelează adevărul istoric cu adevărul literar, să ia parte toţi oamenii de cultură care deţin date privitoare la destinul personalităţii şi operei lui Blaga în perioada ce face obiectul anchetei. Respectul adevărului e sinonim respectului faţă de propria conştiinţă şi a perpetua una sau alta din deformările la care este supus nu o dată adevărul de-a lungul istoriei culturii, înseamnă o abdicare, de mai multe ori condamnabilă, de la statutul disciplinei noastre. Repetăm, însă : aceasta, evitînd interesele de natură strict personală şi centrînd «pledoariile» pe dimensiunea esenţială a Operei.
Subliniem, totodată, că redacţia, înţelegîndu-şi la justa proporţie rolul de tribună a ideilor şi adevărului literar, nu aspiră să se erijeze în arbitru pentru faptele prezentate. Nu de acuzaţi şi acuzatori va fi vorba aici, nici de atacuri la persoană sau de pledoarii falsificate într-un sens sau altul, ci de revelarea sobră, nuanţată, dar fermă deopotrivă, a unor stări de fapt, care au influenţat, în ultima sa perioadă, destinul literar al operei lui Lucian Blaga. *(n. red.)*

Controverse : «Cazul Blaga»

O discuţie calmă, întemeiată pe fapte şi documente, despre atitudinea faţă de scriitorul şi filosoful Lucian Blaga, în ultimii şaisprezece ani ai vieţii sale, nu poate fi decît utilă şi instructivă pentru oricine năzuieşte să realizeze o istorie adevărată despre evoluţia mişcării culturale româneşti în perioada revoluţiei socialiste.

Asemenea demersuri sînt cu atît mai necesare cu cît, după Congresul al IX-lea al partidului, s-au statornicit orientări culturale şi artistice de mare valoare istorică, generoase, care au declanşat o autentică înflorire atît a creaţiei literare şi artistice, cît şi a unor discipline specifice şi simptomatice pentru vitalitatea unei culturi, cum sînt critica literar-artistică şi istoriografia literară şi culturală.

Secretarul general al partidului vorbind despre tradiţiile naţionale ale românilor remarca următoarele : «...Trebuie să preluăm ceea ce s-a creat bun în trecut, în toate domeniile de activitate, inclusiv în domeniul artei, literaturii, al concepţiilor filosofice. Dar trebuie să preluăm totul în mod critic, relevînd tezele greşite conţinute de unele din aceste opere, chiar dintre cele mai valoroase, pentru a-i orienta în mod just pe cetăţenii patriei noastre şi, în special, tînăra generaţie.»

Respingerea principială a tezelor și practicilor dogmatice și proletcultiste, precum și a concepțiilor rudimentare în aprecierea fenomenelor artistice și teoretice, iar pe de altă parte afirmarea principiului critic, de analiză științifică și evitarea procedeelor encomiastice, la fel de rudimentare, au inaugurat o perioadă deosebit de fertilă a creației și cercetării literar-artistice.

Cunoașterea vieții și activității lui Lucian Blaga din anii senectuții presupune reconstituirea lucidă și meticuloasă a tuturor faptelor legate de destinul creatorului, descifrarea opțiunilor sale artistice și ideologice și a eforturilor pentru desăvîrșirea Operei, circumstanțele intime și timpul în care s-au închegat ultimele cicluri de poeme, experiențele fortuite în cîmpul cercetării de istorie culturală și implicațiile în activitatea poetului a relațiilor sale cu istoria, cu factorii sociali și politici contemporani. Condițiile concrete, viața cotidiană au impus muncii poetului anumite limite, unele nejustificate, iar în unele ocazii i-au procurat și anumite stimulente, încît înfățișarea raporturilor cu lumea în care trăia constituie obligația oricărei cercetări de istorie literară.

Respectînd principiul sine ira et studio, *ne-am propus să evităm orice tendință de înfrumusețare, justificare sau măsluire a vremurilor revolute, cu erori ireparabile care provoacă întotdeauna profundă tristețe, dar și cu aspirații nobile și declarate de corectare a greșelilor și instaurare a spiritului de justiție și răspundere față de valorile eterne ale culturii românești.*

În primii patru ani (1946—1949), Lucian Blaga își reeditează în «Biblioteca de filosofie românească» volumele : Trilogia culturii *și* Trilogia valorilor *și litografiază cursurile :* Despre conștiința filosofică *și* Aspecte antropologice, *predate studenților de la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din Cluj. Din creațiile literare editează noua piesă de teatru* Arca lui Noe *și* Discobolul, *a doua culegere de «aforisme și însemnări».*

Consultarea lucrării Lucian Blaga 1895—1961 Biobibliografie, *elaborată de D. Vatamaniuc, relevă anumite realități semnificative, privitoare la colaborările poetului în paginile revistelor literare din epocă. Se constată apariția a o sută de «aforisme și însemnări» în* Revista Cercului literar, Revista Fundațiilor Regale *și* Agora, *a unui articol memorialistic* — Amintiri despre Titulescu, *a unui eseu despre Maxim Gorki și a trei rapoarte publicate în* Analele Academiei Române.

De-a lungul celor peste patru ani, Lucian Blaga publică, în 1947, cinci poezii originale : Întîlniri, Brîndușile, Oedip în fața Sfinxului *și* Octombrie (Cu înc-o bucurie). *În mod surprinzător, editurile nu-i retipăresc nici un volum sau o culegere din poeziile sale apărute în anii anteriori. Din tot ce se știe pînă acum, și aceasta datorită mai ales documentelor publicate de Dorli Blaga și de Bazil Gruia* (Blaga inedit — Efigii documentare, *vol. I și II, Cluj, 1981), poetul a continuat însă cu aceeași vigoare, proprie personalității sale, să-și întregească opera lirică, pregătind pentru tipar un ciclu nou de poezii originale, dar pe care, din motive greu de explicat, nu l-a predat la nici o editură.*

Pînă la sfîrșitul anului 1948, în raporturile filosofului Lucian Blaga cu opinia publică intervin unele evenimente semnificative. Este vorba despre apariția studiului Lucian Blaga și criza gîndirii filosofice românești *de Lucrețiu Pătrășcanu*[1] *și care, amplificat, a fost inclus în cartea :* Curente și tendințe în filosofia românească, *publicată în anul 1946. În edițiile II și III ale cărții sale, tipărite în același an, Lucrețiu Pătrășcanu adaugă la studiul din* Lumea *trei capitole noi :* Trilogia cunoașterii, Apariția Marelui Anonim *și* Agnosticismul. *Gînditorul marxist analizează limitele sistemului gnoseologic blagian, critică ipotezele «mistice» și acele «înclinări eclectice și agnostice în teoria cunoașterii». În prelegerile ținute în anul 1947 la Școala de partid «Ștefan Gheorghiu», Lucrețiu Pătrășcanu a demonstrat, prin numeroase exemple «furtișagurile pretinșilor filosofi legionari», apreciind că aceștia au operat un «adevărat rapt de substanță teoretică» din filosofia lui Blaga și a altor gînditori români, cu scopul de a da ideologiei legionare «un lustru și o înnobilare teoretică...»*

Aprecierile critice din volumul Curente și tendințe în filosofia românească *asupra orientării gîndirii filosofice blagiene reprezentau o confruntare pur teoretică între două tendințe filosofice diametral opuse și care, în mod firesc, trebuia să*

[1] *Vezi* Lumea, *București, anul I, nr. 13 din 20 decembrie 1945, p. 3.*

fie aprofundată şi îmbogăţită prin argumente ştiinţifice şi probe din realitate, din viaţă, irefutabile, contribuind astfel la dezvoltarea gîndirii filosofice româneşti contemporane.

Repercusiuni însă asupra poziţiei sociale a poetului, în perspectiva comentariilor ulterioare, puteau să aibă, în primul rînd, opiniile despre transferul unora dintre tezele filosofice din Trilogiile *blagiene în «amalgamul filosofiei» reacţionare şi antinaţionale din scrierile ideologilor fascişti.*

De bună seamă că suspiciunile şi presupunerile n-au întîrziat a fi exprimate de alţii, deformînd chiar punctul de vedere critic al lui Lucreţiu Pătrăşcanu. Aspecte ale tezelor gnoseologice din Trilogia cunoaşterii *(cu referiri speciale la* Eonul Dogmatic*) sînt comentate în articolul* Cazul Blaga *de Nestor I. Ignat*[2]*. După propria-i mărturisire, autorul îşi propune doar să noteze «*atmosfera filosofică în care se iveşte „Cazul Blaga"*». Analiza critică a ideilor din* Eonul dogmatic *conţine în «viziunea» lui Nestor I. Ignat următoarea concluzie:* «Recitind paginile „Eonul dogmatic" ca şi ale întregii opere filosofice a d-lui Blaga, ne gîndeam — cu regret pentru autor, dar şi pentru noi — : ce păcat că nu au fost traduse într-o limbă europeană, că nu au avut o circulaţie mai largă. Am spus „cu regret pentru d. Blaga" fiindcă în acest fel şi-ar fi putut valorifica o concepţie care traduce — cu toate subtilurile, abstracţiunile şi neprecizările — acea „neue ordnung" eonică a fascismului. Am mai spus: „cu regret pentru noi", fiindcă o explicitare la timp a poziţiei, aşezarea cărţilor pe faţă, ar fi lămurit cu un ceas mai devreme acest caz confuz».

După ce arată că filosofia lui Blaga a fost popularizată «în cercurile de dreapta», *avînd* «oarecare circulaţie în rîndurile unui anume tineret», *autorul recunoaşte imediat:* «Niciodată... autorul „censurii transcendente" nu a reuşit să devie, şi poate că s-a ferit chiar, un agitator ideologic. În acest domeniu locurile erau ocupate de personagii mai abile în mascarada ideilor, un Nichifor Crainic sau un Nae Ionescu». *Despre* «însingurarea» *lui Lucian Blaga se scrie că este* «un corolar al destinului său creator», *care* «se explică, poate, şi prin unele nemulţumiri de ordin mai puţin înalt şi — apoi — printr-o prudenţă dacă nu glorioasă, în orice caz salutară».

Această constatare, strecurată printre tot felul de insinuări şi verdicte, nu constituia, din păcate, o premiză pentru deschiderea unei perspective de integrare, în noul flux cultural din societate, a poetului şi operei sale. Dimpotrivă· în ce priveşte gîndirea filosofică blagiană, sentinţa excludea discuţia: se susţinea pe un ton ireverenţios că «...o istorie foarte puţin transcendentă» *îşi* «îngăduie să-l cenzureze şi, la urma urmelor, să-l îngroape [? !] pe d. Blaga, fără remuşcări...»

Exagerările sînt împinse peste limitele urbanităţii, transformîndu-se în nechibzuite şi nefericite ameninţări. Autorul, în chip ciudat, ignoră propriile constatări referitoare la rezerva lui Blaga faţă de mişcările de dreapta şi «însingurarea» *lui* «salutară», *încheindu-şi articolul cu afirmaţia:* «Arsenalul fascist pe care l-am descoperit [? !] de la „minus-cunoaştere" pînă la „înaltele raţiuni centraliste ale Marelui Anonim" va fi — socotim — nu numai o justificare a cercetării viitoare, ci şi o obligaţie de a duce munca pînă la capăt. Nu pentru că am nădăjdui să-l lămurim pe d. Blaga, ci pentru că — destul de mulţi — au nevoie de puţin ajutor ca să-şi dea seama în ce „eon" trăiesc».

Acest articol, plin de generalizări răuvoitoare şi sentinţe regretabile, a constituit în epocă un proces de intenţie ce prevestea cunoscutele «teorii», şi mai ales practici, proletcultiste şi dogmatice care aruncă un blam neiertător asupra iniţiatorilor şi spiritelor tutelare, prizonieri ai arbitrariului şi improvizaţiei.

Singura cale responsabilă, necesară şi proprie revoluţiei, — aşa cum se arată în documentele *Congresului al IX-lea al partidului — constă în iniţierea unor cercetări răbdătoare asupra poziţiei civice şi a operei filosofice şi literare blagiene, punînd apoi în cumpănă importanţa şi rolul personalităţii scriitorului şi gînditorului în dezvoltarea culturii socialiste, integrarea lui neîntîrziată în viaţa publică a ţării şi editarea critică a operei literare şi teoretice.*

În anii 1946—1949 acest lucru însă nu a fost înţeles de toţi factorii şi responsabilii culturali, astfel că, într-o manieră specifică, «culpele» politico-ideologice

[2] *Vezi*, Viaţa românească, *Bucureşti, anul XXXVIII, nr. 1, ianuarie 1946, p. 49—60.*

atribuite operei filosofice blagiene au avut consecinţe, întîi de toate, asupra statutului social al profesorului şi academicianului Lucian Blaga. Ca atare, au intervenit anumite măsuri adminstrative nejustificate şi care, din perspectivă istorică, au constituit grave erori în procesul valorificării ştiinţifice a creaţiei blagiene.

Primul «act» care a adus prejudicii scriitorului Lucian Blaga a fost cel privitor la funcţia de profesor la Facultatea de Litere şi Filosofie de la Universitatea din Cluj. Pe temeiul decretului 175 pentru reforma învăţămîntului, publicat în Monitorul Oficial *nr. 177 din 3 august 1948 şi al decretului 312 pentru reglementarea unor norme tranzitorii, în legătură cu funcţionarea instituţiilor de învăţămînt superior, publicat în* Monitorul Oficial *nr. 261 din 9 noiembrie 1948, Ministerul Învăţămîntului decide reorganizarea facultăţilor şi a catedrelor, stabilirea disciplinelor fundamentale din planurile de învăţămînt şi numirea, totodată, a profesorilor şi conferenţiarilor, titulari ai disciplinelor respective.*

Pe temeiul acestor acte legale, Facultatea de Litere şi Filosofie de la Cluj se reorganizează, în locul ei înfiinţîndu-se Facultatea de Filosofie şi Facultatea de Filologie.

La Facultatea de Filosofie, prin decizia nr. 301.520, se stabilesc alături de disciplinele sociale (marxism-leninism — *conferenţiar Ion Lungu ;* economie politică — *conferenţiar Gh. Neamţu şi* materialism dialectic şi istoric — *profesor supl. Pavel Apostol), şi o serie de discipline de profil, între care :* istoria filosofiei antice şi medievale — *profesor D. D. Roşca ;* istoria filosofiei moderne şi contemporane — **post de profesor : vacant.** *După actele din arhive, rezultă că pe acest post trebuia să fie confirmat, ca profesor, Lucian Blaga, lucru care — evident — nu s-a mai întîmplat.*

La Facultatea de Filologie au fost confirmaţi : profesor Ştefan Paşca şi conferenţiar D. Macrea la limba română şi dialectele ei ; *profesor Dimitrie Popovici şi conferenţiar Ion Breazu la* literatura română modernă ; *profesor Liviu Rusu la* literatura comparată ; *profesor Emil Petrovici la* slavistică ; *profesor Ştefan Bezdechi la* limba şi literatura greacă : *profesor T. Naum şi conferenţiar N. Lascu la* limba şi literatura latină ; *profesor E. Seidel la* limba şi literatura germană. *Pentru celelalte discipline filologice* (filologie romanică, filologie modernă, limba şi literatura franceză, limba şi literatura italiană, limba şi literatura engleză, limba şi literatura maghiară) *erau rezervate posturi de profesor, dar toate fiind vacante. Disciplinele de* istoria filosofiei, istoria României, pedagogia *şi* psihologia *erau predate în comun pentru studenţii de la ambele facultăţi.*

Cele două decizii ministeriale erau semnate «pentru ministru» *de profesorul Constantin Daicoviciu, pe atunci şeful departamentului învăţămînt superior*[3].

Al doilea eveniment, deosebit de important şi cu efecte derutante pentru poet, l-a constituit reorganizarea Academiei Române, petrecută în anul 1949. Lucian Blaga n-a rămas în poziţia de academician ca alţi colegi de-ai săi, ci «s-a trezit privat» de dreptul de a face parte din rîndurile membrilor activi ai Academiei R.P.R. Această măsură o contribuit şi mai mult la izolarea poetului şi amplificarea suspiciunii în ce priveşte orientarea ideologică a scrierilor sale filosofice şi eseistice. Probabil că, în acele circumstanţe de reorganizare a Academiei Române, s-au purtat discuţii şi în legătură cu activitatea poetului clujean la reprezentanţa diplomatică a României în Portugalia şi, după aceea, ca membru al guvernului Goga. Dar acestea sînt simple menţiuni aflate de la acad. Traian Săvulescu care, în calitate de preşedinte al Academiei, în vara anului 1955, ne-a relatat anumite fapte privitoare la circumstanţele în care s-a făcut, cu şase ani în urmă, «reorganizarea Academiei». Pentru că nu dispunem încă de documente controlabile, informaţia respectivă rămîne doar o presupunere.

Din anul 1949, activitatea lui Lucian Blaga se limitează în cadrul Institutului de istorie şi filosofie, unde participă la elaborarea lucrărilor : Dezvoltarea gîndirii româneşti în Ardeal în sec. XVI şi XVII *şi, în continuare,* Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea. *În iulie 1953, forurile de conducere ale Academiei hotărăsc să-l invite pe poet să lucreze cu jumătate de normă şi în Secţia de istorie literară şi folclor a Academiei, Filiala Cluj. Paralel cu obligaţiile, ca să spunem «de serviciu», Lucian Blaga continuă, cu aceeaşi energie,*

[3] *Vezi,* Monitorul Oficial, *Bucureşti, anul CXVI, nr. 287 din 9 decembrie 1948, Partea I B, p. 9816.*

să-şi desăvîrşească opera lirică, iar din anul 1951, din proprie iniţiativă, se angajează, alături de alţi confraţi de prestigiu, să realizeze traduceri din capodopere ale literaturii unversale. El solicită sprijin în munca grea şi de mare răspundere : traducerea capodoperei goetheene, Faust [4].

Abia în noiembrie 1953, numele poetului reapare în Almanahul literar *din Cluj sub traducerea* Prolog în cer *din* Faust.

Între timp se exprimă public o nouă critică asupra activităţii lui Lucian Blaga, dar de data aceasta cu referire la opera lui literară. Într-o comunicare, intitulată : Lucrările tovarăşului Stalin asupra lingvisticii şi problemele ştiinţelor sociale din ţara noastră *şi prezentată într-un cadru oficial, la Sesiunea generală ştiinţifică a Academiei R.P.R. din martie 1951, şeful catedrei de marxism-leninism de la Universitatea «C. I. Parhon» Bucureşti declara următoarele :* «Putreziciunea, corupţia, decăderea politică şi morală a burgheziei şi moşierimii româneşti îşi găseau oglindirea în puterziciunea şi decăderea literaturii burgheze. Cultul sîngelui şi al morţii, infiltrat în literatură de legionari, cultul depravării sexuale şi al erotomaniei caracterizau fondul acestei literaturi. Acestui fond îi corespundea o formă bazată pe jocul sterp de cuvinte, pe o îndepărtare tot mai mare a limbii scrise de cea vorbită de imensa majoritate a poporului».

Pînă aici consideraţiile puteau fi acceptate, chiar dacă par a fi puse pe acelaşi plan realităţi artistico-ideologice de implicaţii diferite, cu idei uri şi efecte sociale opuse : de pildă cultul sîngelui şi al morţii *din literatura fascistă şi cu* erotomania, *în mare vogă la scriitori avangardişti, mulţi dintre ei antifascişti, nu pot fi judecate după aceleaşi criterii morale şi politice.*

Din nefericire însă, demonstraţia concretă, exemplele incluse în comunicare sînt principial greşite şi, după cum se ştie, ele au fost urmate de măsuri prohibitive faţă de creaţia literară a unora dintre cei mai mari poeţi români din secolul al XX-lea. Exemplele alese sînt nepotrivite, deoarece în mod greşit comunicarea îşi ţinteşte critica în următoarea direcţie :

«Filozoful „spaţiului mioritic", Lucian Blaga, scrie de pildă într-un limbaj de felul acesta : „Opera de artă este un obiect cu aspect de cosmoid, fiindcă în ea se exprimă o garnitură întreagă de categorii speciale, o matrice cosmogenetică suficientă sieşi". Nu se lasă mai prejos nici poetul descompunerii T. Arghezi care scria despre „actul de conjugalitate cu nevoia, căruia trebuie dat derivativul înalt al jertfei de sine" [5]. Poetul Ion Barbu, ale cărui poezii şi acum constituie slăbiciunea secretă a unora dintre intelectuali şi care este de altfel un matematician valoros, a ajuns pur şi simplu la interjecţii : „Cir-li-lai-, cir-li-lai, / Precum stropi de apă rece / În copaie cînd te lai / Vir-o-con-go-eo-lig. / Oase-nchise afară-n frig / Lir-liu-gean, lir-liu-gean," etc. (citat după Ist. lit. române. a Acad. G. Călinescu) Cît dispreţ pentru popor, pentru limba sa, pentru comorile culturii sale i-a animat pe aceşti scriitori care au putut să pună fără jenă pe hîrtie toate aceste „conjugabilităţi", „cosmogeneze", şi „vir-o-con-go-eo-lig-uri" !» [6].

În loc ca verdictul ideologico-artistic să se reverse asupra comercianţilor de literatură, elemente fasciste şi corupte moral, stricători de limbă, care prin scrierile lor au otrăvit conştiinţele unor generaţii de tineri, acest text rostit sub cupola Academiei denigra mari poeţi români care, prin opera lor, s-au consacrat alături de Eminescu, în galeria numelor nepieritoare ale poeziei şi limbii artistice româneşti. Din nefericire, aceste erori şi injustiţii artistice şi morale n-au fost repudiate public nici în anii 1955—1956 cînd timpul o cerea. Răspunderea cade în întregime asupra acelora care au iniţiat, alimentat, aprobat şi proclamat asemenea sentinţe greşite şi cu urmări nedorite pentru cultura şi literatura română contemporană.

Pavel ŢUGUI

[Va urma]

---

[4] *Despre aceasta vezi, I. Oprişan,* Lucian Blaga, contribuţii biografice *(Scrisori către M. Sadoveanu, M. Beniuc etc.),* Revista de istorie şi teorie literară, *nr. 3, 1970, p. 449.*

[5] *Amănunte cu privire la «evoluţia» atacurilor publice contra lui Tudor Arghezi după anul 1948, în* Avatarurile spulberării unor erori... *(despre Tudor Arghezi),* Steaua, *Cluj-Napoca, anul XXXI, nr. 5 (396), mai 1980, p. 10—15.*

[6] *Vezi,* Academia R.P.R. Lucrările Sesiunii generale ştiinţifice *din 21—25 martie 1951, Editura Academiei R.P.R., 1951.*

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Elvira Sorohan, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Minerva, 1984, 294 p.

Opera și chiar existența lui Ion Budai-Deleanu, pînă nu demult terenul unor incursiuni și sondări (parțiale, de un caracter îndeajuns de special, în care primau cînd interesul comparatistic și sursierist, cînd cel pentru ideologia scriitorului sau cel strict documentar, au devenit în timpul din urmă obiectul unor cercetări de tip totalizant, înțelegînd prin aceasta că autorii lor, în genere tineri critici și istorici literari, nu se mai mulțumesc să lumineze cîte o porțiune din vastul cuprins, ci atacă ambițios din mai multe puncte frontul de lucru.

Începutul l-a făcut Ioana Em. Petrescu în 1974 cu lucrarea *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, în care accentul mai cade într-un fel pe parțialitate. Într-adevăr, autoarea și-a propus mai presus de toate fixarea operei scriitorului în genul proxim, acela al eroi-comicului, detaliat însă pe toată gama desfășurării lui în timp și spațiu. Nu e neglijată totuși preocuparea pentru filosof a explicită și implicită a autorului studiat, ba chiar se abuzează puțin atunci cînd se extrag grave sensuri existențiale din comic și parodie.

A urmat în 1977 studiul monografic al lui Mircea Vaida, alt clujean, care beneficiază de ultimele descoperiri privind biografia și aria preocupărilor celui comentat. Mircea Vaida citește *Țiganiada* cu ochii unui bun cunoscător de «umanioare», gestul lui se înscrie nu mai puțin totuși în descendența călinesciană, prin grija de a exploata la maximum avuțiile **textului poetic, pitorescul** și umorul.

Cu ultima lucrare, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, apărută de curînd în cunoscuta serie de mici monografii a editurii «Minerva» sub semnătura Elvirei Sorohan (nume bine cunoscut în cercetarea literară mai nouă, recomandat de cărți anterioare despre Cantemir și Heliade-Rădulescu), ne găsim pe teritoriul unei metodologii care chestionează neobosit textul, acordînd acestui interogatoriu o importanță hotărîtoare. Autoarea este foarte atentă la *tehnicile* narative, la așezarea în pagină, în două cuvinte: la *sistemul și strategiile* scriitorului. Ispita cea mare, căreia ea nu-i rezistă, este să ajungă pe o cale cît mai scurtă la concluzii de etapă, iar dacă se poate să-și transforme comentariul, care nu e nici un moment descriere leneșă a operei, ci efort de chintesențiere, într-o succesiune de sentințe critice, de adevăruri bine strînse în chinga cuvîntului. Particularitatea aceasta, caracteristică criticii adiate de noi metode, în special de structuralism, am întîlnit-o și în alte lucrări similare, bunăoară într-o *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu* scrisă de Nicolae Manolescu. Nu întîmplător cele mai bune capitole ale cărții de acum sînt cele care prezintă «strategia narativă» a scriitorului, cum ar fi : *Sistemul reflectării parodice*, apoi *Structura epică. Muza. Procedee narative. Stil direct* (un capitol excelent), precum și *Primii «cititori» ai Țiganiadei*, acesta din urmă dedicat comentariilor din subsolul paginilor, altfel spus diverselor moduri de «receptare» a textului botezate de scriitor cu tot atîtea nume.

Plăcerea autoarei stă toată în a cugeta concentrat pe marginea unor astfel de *nexuri* textologice : «*Subsolul nu influențează în nici un fel construcția fabulativă, dar el e un apendice al ei. Ecoul vocilor este, de aceea, unilateral, din direcția textului spre ei. Așa se face că unii dintre comentatori, cei mai naivi, suferă, fie pentru că nu sînt auziți și deci nu pot influența acțiunea, fie pentru că nu sînt ei în scenă, în locul eroilor, pentru a acționa altfel*» (p. 254).

Furată de strategiile narative, se întîmplă însă cîteodată că autoarea neglijează anumite aspecte legate de valorizarea estetică, poate pentru că va fi considerînd că interpretarea călinesciană, cea mai fosforescentă și novatoare în surprinderea individualității scriitorului, e greu de concurat pe terenul ei, sau și pentru că modalitatea succesiunii de citate comentate (tehnica lui G. Călinescu) va fi fiind socotită treabă de impresionist... Sigur este că o față esențială a *Țiganiadei*, limba scriitorului, apoi mijloacele comicului, ca și progresele înregistrate pe distanța de la versiunea întîi a operei la cea de a doua, apar în *Introducerea*... Elvirei Sorohan cînd nu de-a dreptul ignorate, în tot cazul expediate.

Se ivește și situația, mai puțin avantajoasă, cînd, interogînd opera, autoarea se grăbește să răspundă tot ea în locul acesteia, și nu în chipul cel mai nimerit. E greu de înțeles, de pildă, cum s-a ajuns la o scăpare ca aceasta ca personajul simbolic *Romândor* din finalul epopeii, cel prin care accentul se mută de pe comic pe eroic și chiar pe apoteotic, să fie socotit un «*Marte al țiganilor*» (p. 228). Excesiv și chiar eronat se insistă apoi asupra faptului că *Țiganiada* ar reprezenta, «*în fondul de idei*», «*autodiscreditarea ironică a ideologiei luminilor*», «*aflată în imposibilitate să treacă din starea de proiect la realitate*». De aici — deduce autoarea — un Budai-Deleanu blazat, decepționat de propria-i credulitate, «*înțelepțit de experiența eșecului*», la rîndu-i asistînd la «*eșecul eroilor mobilizați de utopie*». Și toate aceste sensuri sînt extrase din *Țiganiada*, confundată pe alocuri — se vede — cu operele decepționiștilor romantici ! Ca și în cazul Ioanei Em. Petrescu, rămîi cu impresia că se mizează în astfel de cazuri prea mult pe elemente marginale ale epopeii lui Budai-Deleanu, dintr-o neîncredere constitutivă în forțele comicului de a configura o problematică a sa. De aici pînă la a vorbi de ironia... melancolică a exuberantului scriitor (p. 273) nu mai era decît un pas !

In ansamblu însă, și mai ales pe latura inter-relațiilor oferite de text, cartea Elvirei Sorohan e o realizare cît se poate de merituoasă, care confirmă eficacitatea unei metode — ce s-a dovedit productivă și în alte rînduri — asupra unei opere ca aceea a lui Ion Budai-Deleanu, cu deosebire bogată tocmai la acest capitol.

Cornel REGMAN

Estetica, Editura Academiei R.S.R., București, 1983, 584 p. *(Teoria literaturii ca estetică particulară)*

Un mare merit al Tratatului de Estetică apărut în 1984 la Editura Academiei (coordonatori : Marcel Breazu, Ion Ianoși, Grigore Smeu, Ion Toboșaru, secretar științific — Lucian Dragomirescu) constă și în faptul că este prima lucrare de acest fel — și nu numai din literatura noastră — care cuprinde, deopotrivă, întregul complex al problemelor de *estetică generală*, precum și *esteticile diferitelor arte*, problemele tradiționale și cele moderne ale esteticii, esteticul artistic și cel extraartistic. Totul însă din perspectiva esteticii ca disciplină filosofică.) Reamintim, în acest sens, că și cursul de estetică al lui Mihai Ralea a fost conceput de el în două mari părți : 1) *Estetica generală* și 2) *Estetica specială* care «*cuprinde aplicarea acestor legi generale la fiecare artă în parte*». Din partea a II-a el nu a elaborat însă decît *estetica muzicală* și cea a *artelor plastice)*.

Materialul de reflecție teoretică este de o mare bogăție, se pătrunde frecvent, mai ales în esteticile artelor, în domeniul unor discipline particulare nefilosofice ale unor arte, dar scopul rămîne mereu acela de a construi estetica, cu toate ramificațiile ei, la nivelul conștiinței filosofice. Termenul de *estetică particulară* este folosit spre a deosebi aceste estetici de cea generală, dar ele sînt ramuri — cu note specifice, de diferențiere — ale esteticii generale, și au deci, ca și aceasta, un statut filosofic.

Dintre toate esteticile particulare, cea care a acumulat poate cel mai bogat material de reflecție, ale cărei probleme au fost mai amplu și îndelung dezbătute, este estetica literaturii. In esteticile tradiționale ea se limita de regulă la *poezie* ca model de artă literară iar *poetica* era considerată un fel de *canon estetic* pentru uzul mai multor arte.

La Hegel, poezia, ca artă a cuvîntului (prin care el înțelege întreaga literatură — incluzînd aici *poezia epică*, *poezia lirică* și *poezia dramatică)* se situează la un înalt nivel de spiritualitate, ea unește în sine artele plastice și

muzica *«pe un plan superior, în domeniul interiorității spirituale înseși... și este capabilă să exprime mai complet decît oricare altă artă totalitatea unui eveniment, o succesiune și o variație de mișcări ale sufletului...»*. Poezia nu poate să atingă nivelul de precizie al intuiției sensibile, îi lipsește realitatea sensibilă și forma determinată exterioară dar tocmai de aici decurge capacitatea ei *«de a înfățișa un obiect oarecare în toată profunzimea lui interioară»*, un cîmp mai nelimitat — decît celelalte arte.

Emancipată de materialul sensibil, poezia *«devine arta* universală care *poate elabora și exprima în orice formă, orice conținut»*; materialul ei cel mai propriu este însăși *imaginația, «această bază generală a tuturor formelor particulare ale artei și a diferitelor arte»*.

Schopenhauer înțelege de asemenea poezia în chip generic și o situează la un nivel superior în ierarhia valorilor; *«ea este arta de a pune în mișcare imaginația noastră cu ajutorul cuvintelor»*. Poezia poartă întotdeauna pecetea individualității artistului iar materia ei sînt *ideile;* ca una din modalitățile de a înțelege *esența lucrurilor,* ea are un sens adînc filosofic și de aceea *«operele poetice exercită o înrîurire mai puternică, mai adîncă și mai întinsă decît picturile și statuile»*. Diferențierile dintre poeți sînt date de gradele de adîncime și claritate în conceperea esenței intime a lucrurilor. Este limpede înrudirea spirituală dintre filosofie și poezie. Poezia poartă mai mult amprenta *tinereții,* iar filosofia a *virstei mature.*

Nici vorbă, în esteticile idealiste ale poeziei, de structura operei poetice, de dimensiunea sa semiotică și comunicațională, de statutul și funcția receptorului.

Toate acestea sînt cîștiguri ale esteticii moderne (generală sau de ramură) iar capitolul despre *Teoria literaturii* beneficiază de experiența, erudiția și spiritul critic al unui teoretician de talia lui Silvian Iosifescu, autorul a numeroase lucrări de *teoria literaturii* și *teoria istoriei literare.*

Respingînd termenul polisemic de *poetică,* el înțelege această modalitate de estetică particulară în relații fundamentale cu *estetica generală,* cu *lingvistica, psihologia, sociologia* și *axiologia* care, toate, o influențează, dar mai ales în relații specifice, specializate, alcătuind o triadă cu *istoria* și *critica literară.* La cei mai de seamă critici literari găsim această relație intimă, după cum teoreticienii literaturii nu s-au putut lipsi de aportul celor două discipline particulare. Silvian Iosifescu nu face nicăieri precizarea că teoria literaturii (ca estetică particulară) ar fi o disciplină filosofică și poate că e greu de susținut că în ipostazele ei moderne este în întregime o astfel de disciplină, dar din modul în care îi schițează evoluția — culminînd la noi cu Tudor Vianu, deși puteau fi citate și alte nume prestigioase — rezultă că putem vorbi în orice caz de un nivel (strat) filosofic al teoriei literaturii.

Această convingere ne este întărită de concepția sa asupra metodologiei disciplinei în cauză; apreciază cum se cuvine aporturile semiotice, psihanalitice etc., dar respinge fanatismul și exclusivismul metodologic, contrapunîndu-le perspectiva axiologică.

Un alt argument îl constituie calchierea esteticii literaturii pe argumentele cardinale (structurile) esteticii generale. *Scriitorul,* cu structurile sale psihice, cu mentalitățile și ideologia sa, reprezintă momentul inițial al creației, al instituirii operei, moment servit de o *critică biografică* de adîncime, dar ratat și superficializat de biografismul steril, anecdotic. *Opera literară,* care se pretează în cea mai mare măsură la o analiză științifică, obiectivă, este examinată ca o *construcție,* avînd *«trei principale dimensiuni»*, după care un text este caracterizat prin *organizarea succesiunii,* după *faptele coexistente* și după *unghiul comunicării.* Primul moment include tensiunea relației dintre *timpul imaginar* și *timpul percepției,* care crează un *ritm* al narațiunii, al desfășurării, autorul scriind că *«multiplicarea, alternarea și flexibilitatea punctelor de vedere devine una din puținele trăsături caracteristice pentru literatura modernă»*.

Alte componente ale operei sînt *stilul* (pe temeiul căruia s-au născut și unele discipline particulare ca *stilistica, stilistica lingvistică),* genul și diferențele de gen și, mai ales, *lectura* — componenta cea mai dezbătută a comunicării literare. Contactul cu textul, decodarea și interpretarea sa este momentul de asimilare, valorizator, propriu experienței estetice a receptorului (cititorului). Lectura este departe de a fi un proces simplu, ea este influențată pozitiv sau perturbator de numeroși factori, se poate distinge aici o întreagă tipologie de cititori, după cele mai diverse criterii care țin de text, de citi-

tor sau de alți factori exteriori acestui raport. Există însă o condiție fundamentală a unei lecturi ca act estetic cultural — *nucleul axiologic. «Latura axiologică a lecturii, aprecierea* — scrie Silvian Iosifescu — *poate fi intuitivă sau explicitată demonstrativ. Distincția dintre gust și judecățile estetice este necesară, dar cele două atitudini apreciative se combină în proporții foarte variate».*

Al. TĂNASE

Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta (I)*, Editura Cartea Românească, București, 1984, 439 p.

În *Critique et Vérité* Roland Barthes se întreabă dacă anamorfoza la care criticul își supune obiectul este totdeauna dirijată, dacă ea urmărește mereu același sens. *«Să fie oare acest sens acela al subiectivității?»* Răspunsul devine afirmativ cu următorul amendament: subiectivitatea care se află în fața operei literare în aceleași condiții de rostire ca ale scriitorului în fața lumii *«trebuie să fie sistematizată, adică cultivată (venind dinspre cultură), supusă unor constrîngeri, rezultînd ele însele din simbolurile operei».*

Ordonare, mobilitate cultivată, supunere la discursul simbolic al operei, raport creator față de limbaj. Întîlnim aceste premise ale inteligenței critice în eseul Doinei Uricariu în care Anamorfoza este postulată ca model de lectură. Demonstrînd că deformarea anamorfotică instituie justețea reprezentării critice, această carte pare a ieși dintr-un pariu. Pariu cîștigat, întrucît subiectivitatea care instigă lectura anamorfotică *«deține și legile geometriei, hrănind o anume rigoare carteziană și voluptatea de a așeza într-o nouă perspectivă intuițiile unei lecturi ce se dorește cu atît mai inocentă cu cît e mai constientă de distanța care o separă de inocență».*

Apropiere prin îndepărtare, aderență inocentă printr-un detur atotștiutor, Doina Uricariu ne convinge de necesitatea acestei alunecări înspre anamorfoză corectînd perceptia operei lui Emil Botta, îndeobște supusă canonului unor lecturi monovalente. Cu un subtext polemic lipsit de stridențe, autoarea eseului propune o lectură antidogmatică sau, mai curînd, o *antidogmatică a lecturii* motivată de acel *«pariu al existenței, pariu al viului și al deschiderii»* pe care Emil Botta îl joacă în contul propriilor alegorii într-o luptă corp la corp cu *«demonul monovalenței».* Tonusul dialectic al eseului este atît de ridicat încît, relativizarea perspectivelor contaminează pînă și țesuturile stilului critic. Doina Uricariu practică pe propriul text *dubla proiecție a anamorfozei*: nerefuzînd paradoxurile provizorii, ea iscodește capcanele sentențioase acceptînd, ba chiar iscînd, jocul contrariilor. Întreprinderea sa nu are rectitudinea aseptică a unui discurs al metodei și, ca orice eseu scris cu fervoare, umilește orice pretenție de înrolare metodologică (eclectism y compris). Desenul lăsat în pagină de acest tip de lectură este acela al unui *«labirint critic bucuros să descopere și ceea ce pare să-i contrazică ipoteza».*

Străbătînd acest spațiu zigzagat, Doina Uricariu descoperă în dedalul lecturii că firul Ariadnei deapănă *«o funcție demonică»*: nesfîrșitul citirii, infinitatea acelor *écorché*-uri smulse de pe trupul cărții. Desigur, *«fervoarea (...) visează încă o lectură totală»* și, oricît de prevenită ar fi în fața acestei ispite Doina Uricariu caută *«drumul spre o versiune a integrității».* Două largi zone mi se par de pe acum cîștigate pe acest drum: recuperarea totalității operei printr-o minuțioasă explorare de istorie literară și contextualizarea operei (subtil demers interpretativ), așezarea sa pe placa turnantă a culturii universale.

În opera lui Emil Botta, Doina Uricariu strînge ca într-un focar fascicole de afinități care străbat literatura, artele plastice, estetica și filosofia deplasînd către scriitor un front torențial de vecinătăți și disocieri. Dacă despre oportunitatea cîtorva raportări se poate discuta, se cere în schimb apreciată lipsa ostentației erudite în plasarea portretului Botta la răspîntia galeriilor Muzeului Imaginar.

Nu se conturează aici un *Vexierbild* un «tablou cu secret» ca acelea ieșite din atelierele maeștrilor germani ai anamorfozei. Pentru a se impune privirii spirituale, profilul lui Emil Botta nu are nevoie ca, printr-o vizionare oblică, contururile ascunse să transpară în timp ce figurile aparente se estompează. Sub atracția oricărui punct de

fugă — Montaigne sau Nietzsche, Watteau sau Ensor, Rabelais sau Joyce — imaginea lui Botta rămîne imediat perceptibilă, în orice racursi ea ni se înfăţişează frontal. E o altă reuşită a acestei cărţi care cîştigă mai multe pariuri decît lansează în mod explicit.

Pe celălalt versant al eseului, Doina Uricariu compune portretul integral al lui Emil Botta *tel qu'en lui-même*. Valorizînd eseistica, publicistica şi fragmentele de roman publicate de Emil Botta înainte de *Întunecatul April* (1937), autoarea revelă adevărata diacronie a creaţiei sale. Forînd solul începuturilor (1929—1936) şi asistînd la geneza unei personalităţi, criticul nu îşi disimulează satisfacţia de a fi exhumat un text liminar : *Elogiul ipocriziei* apărut în *Facla*, 25 decembrie 1931.

Doina Uricariu discerne în acest textmatrice o *«dialectică a înşelăciunii»* pe care o citeşte prin pararadigma kierkegaardiană a *pseudonimiei*. Performanţă notabilă : întreaga paradigmă ! Criticul nu se opreşte doar la Johannes de Silentius (detectat în prefaţa-alegorie la *Balamuc Palace Hotel)* alias Johannes de Silentio, cel mai cunoscut alter-ego kierkegaardian care, în cazul de faţă, girează filiaţia şi autentifică demersul hermeneutic. Doina Uricariu probează pe textul lui Emil Botta toată ipostazia nominală sub care filosoful danez şi-a deghizat identitatea pînă la a angaja cu aceasta, prin *tactica comunicării indirecte* şi a *«reduplicării»*, un raport estetic demn de un *«poet al pseudonimelor»*, cum l-a numit Karl Jaspers. Interesant în lectura Doinei Uricariu este faptul că ea nu licitează apropierea Botta—Kierkegaard doar la nivelul ontic al fiinţei-în-lume : alternativa (subtil rezolvată prin anamorfoza *Corabiei rataţilor)*, angoasa, disperarea, transfigurarea. Dincolo de filosofia existenţei (în această privinţă Botta este kierkegaardian doar pînă la un anumit punct), criticul cere gînditorului danez să îşi mărturisească *raportul poetic* pe care îl întreţine cu alaiul măştilor. Ca şi Gabriel Liiceanu, Doina Uricariu sondează poetica disimulării şi vocaţia către incognito fără a istovi avatarurile pseudonime sub prezumţia comodă a unor proiecţii subiective, parafraze mai mult sau mai puţin deturnate ale eului scindat.

Principala achiziţie a traversării scriiturii kierkegaardiene este conceptul de *polinimie* (polyonimie, spune Sören) cu care Doina Uricariu deschide o poartă — sau chiar poarta pînă acum zidită — a operei lui Emil Botta. Raportată la vocea auctorială, polinimia este singurul veşmînt discursiv care nu se deşiră în elongaţiile eului sedus de propria elasticitate. Prin reţeaua polinimiei, autoarea răsfiră textura discursului, îi descoase figurile vorbitoare, palpînd toate nodurile discursului, toate unghiurile de refracţie care îl desfac dialogic, articulînd astfel un *spaţiu al con-vorbirii*, un «simpozion locvace». Despre mecanismele de meditaţie colocvială care lucrează în acest spaţiu, Doina Uricariu scrie pagini susţinute de intuiţia *aprocrifului* : legitimarea scrierii prin artificiul Vocii autoritare, singura calificată în oficiul destăinuirii.

Oblicitatea rostirii, hibridarea partiturii în acest Vorbitor al poeziei lui Emil Botta, populat de vestitori, inspiratori, comentatori, contradictori şi alţi colportori ai mesajului, o îndeamnă pe Doina Uricariu să acorde un alt credit *«poeziei rolurilor»* şi să cerceteze mai sever debitul unei formule cheltuite pînă la inflaţie de exegeza emilbottiană : *teatralitatea*, o mască ce nu demască. Un epitext (un epitaf ?) încremenit.

Alături de Ştefan Aug. Doinaş, Dana Dumitriu şi Ion Pop, Doina Uricariu a participat la emanciparea lecturii de prejudecata teatralismului butaforizat. Abordîndu-l astăzi pe Emil Botta dinspre existenţialism şi escortîndu-l către onto-poetica sărbătoririi, ea sparge colivia ecuaţiei poet-actor unde de mult nu se mai zbate decît un *trompe-l'oeil* pietrificat.

În *Apocrife* decanonizarea imaginii lui Emil Botta este însă percutantă la un nivel de adîncime întrucît autoarea face mai mult decît a dezavua embargoul histrionismului. Pentru Doina Uricariu metamorfoza simbolică a eului prins în rol, permutaţiile ameţitoare ale naturii şi ale artificiului, în fine jocul de transproprieri al identităţii şi al alterităţii constituie tot atîtea puncte de fugă şi de regăsire într-un posibil *intertext al măştilor ca adevăr al autoportretului*. Se ajunge astfel la concluzia că pe scena textului partitura cea mai susţinută este cea a Medierii. Explorînd riturile mediante care urzesc trama discursului, ultimele o sută de pagini ale eseului converg spre definirea unui model interpretativ al Ambivalenţelor care proliferează în poezia lui Botta prin permanenta imbricare a contrariilor.

Capitolul de graţie al cărţii, *Scriitura în os de pasăre* (care ar putea oricînd constitui nucleul germinativ al unui eseu fundamental despre poezia ca poe-

zie), conchide : *«Izbăvirea de himere se produce prin alunecarea către himeră a stilului»*. Pornind de aici autoarea precipită și apoi liniștește în vase comunicante disputa cordială a contrariilor. Un capitol substanțial, *Paradigma sărbătorii*, este consacrat acestei dialectici. Mai mult decît un protocol hermeneutic, sărbătoarea este o figură generativă în retorica textului critic. Intrînd în jocul cărții (anagramarea literei T în litera S) putem revela o altă valență a acestei anamorfoze literale în *trecerea serpentina a Textului în Sărbătoare*. Lucrează la această strămutare o anume *euforie a scriitorului*, o dărnicie a metaforei critice stîrnind la tot pasul o mișcare senzuală a Ideii, un anume dar al densității-fără-povară în care se lasă deslușită adevărata prodigalitate a talentului. «Prisosul» acestui eseu, liber și riguros, de peste 400 de pagini este unul autentic, operînd în facerile și desfacerile textului și ale metatextului. Dacă ar fi să vorbim despre semnificația cărții ar trebui să invocăm mai curînd acea *«signifiance»* barthiană, înțeleasă și adeverită aici ca *«sens en ce qu'il se produit sensuellement»* (cf. *Le Plaisir du texte*, p. 97).

Aprocrife despre Emil Botta celebrează astfel bucuria de a trăi sub orizontul mișcător al Cărții, confirmînd ceea ce Roland Barthes intuise ca pe o beatitudine eventuală a scriiturii : *«le brio du texte (sans quoi, en somme, il n'y a pas de texte), ce serait sa volonté de jouissance»* (*idem*, p. 25).

Dan Ion NASTA

Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești (B.A.R. 1601—3100)*, vol. II, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, 504 p.

Alcătuirea unui *Catalog* al manuscriselor românești de la Biblioteca Academiei — tezaur de valoare inestimabilă al culturii naționale, căreia, cel puțin pentru perioada ei cea mai veche, îi dovedește existența, răspîndirea și valoarea — i-a preocupat încă de la începutul secolului pe specialiști, dar, din păcate, cantitatea imensă de material — cîteva zeci de mii de titluri cuprinse în peste 6000 de manuscrise, în marea lor majoritate miscelanee — a împiedicat ducerea la bun sfîrșit a acestei întreprinderi atît de importante, catalogul *analitic* al «manuscriptelor» românești, inițiat de Ioan Bianu în maniera ambițioasă a *Bibliografiei românești vechi*, rămînînd neterminat, în ciuda eforturilor depuse de mai multe generații de eminenți cercetători. Este meritul incontestabil al lui Gabriel Ștrempel — reputat paleograf, bibliograf și editor de texte vechi românești — de a fi *regîndit* criteriile de întocmire a unui asemenea catalog, subsumîndu-le unui scop realist : aceluia de a relua și, mai ales, de a săvîrși lucrarea într-un timp rezonabil, din cîte îmi dau seama de circa 10 ani, fără a-i știrbi nimic din caracterul riguros științific. Metoda de lucru s-a dovedit a fi deosebit de eficace : prin renunțarea la transcrierea prefețelor și postfețelor, extrem de numeroase și de întinse, a însemnărilor fără relevanță, precum și la indicarea capitolelor diverselor scrieri, s-a ajuns la formula, dacă nu ideală, în orice caz perfect acceptabilă, a realizării unui repertoriu în primul rînd *operativ*, în care descrierea manuscriselor cuprinde toate elementele esențiale necesare individualizării lor : mai întîi, date privind cota, vechimea, numărul de file, dimensiunile ; apoi, titlurile operelor — cînd ele există, ori cele formulate de editor — cînd ele lipsesc sau se referă la texte fragmentare ; de asemenea, însemnările copiștilor, dacă prezintă interes cultural ; în sfîrșit, aprecieri privitoare la particularitățile de scriere, ilustrare, ornamentare, la legătura și la proveniența manuscrisului. În felul acesta, fără nici un fel de derogări de la schema metodologică amintită, după apariția, în 1978 a primului volum al *Catalogului*, consacrat descrierii manuscriselor de la cotele 1—1600, în 1983 a apărut și volumul al doilea, conținînd prezentarea manuscriselor de la cotele 1601—3100, atingîndu-se astfel performanța ca aproape jumătate din fondul academic de manuscrise să-și *«dezvăluie secretele»*, adeseori senzaționale. Căci este vorba, în acest al doilea tom al lucrării, printre atîtea altele, de *Psaltirea Hurmuzachi*, de *Istorie a preaputernicilor împărați otomani*, de *Țiganiada*, de opere ale lui Alecsandri, Creangă, Caragiale, Rebreanu, Sadoveanu și, mai presus de toate, de grupul de manuscrise eminesciene (cotele 2254—2292, 2306—2308) depus la Academie de Titu Maiorescu în 1902...

Parcurs cu atenție, cotă cu cotă, titlu cu titlu în cazul miscelaneelor, *Catalogul* se transformă pe nesimțite, prin acumularea inexorabilă de fapte de cultură, într-o pledoarie *sui generis*, alcătuită exclusiv din argumente peremptorii, pentru publicarea, cît mai curînd posibil și într-un număr cît mai mare, a prețioaselor manuscrise care, iată, se mai găsesc din belșug netipărite în rafturile arhivelor. Consecință a unor carențe editoriale, dar și de cercetare (pur bibliografică sau istorico-literară), se acceptă încă greu recunoașterea faptului că literatura română veche și modernă, cea de pînă pe la 1860—1870, este mult mai bogată, mai variată și — aș risca să afirm — mai interesantă, mai valoroasă decît se consideră îndeobște și chiar decît apare ea în panoramele literare uzuale. Să mă explic, succint, prin intermediul a trei exemple semnificative. Primul : în ceea ce privește literatura veche, la o sumară evaluare cantitativă, necesară și ea periodic, se observă că aproape jumătate din textele păstrate nu au fost editate nici pînă acum, nici măcar în ediții de simplă transcriere, că, așadar, există un important fond de scrieri literare, cu multe contribuții originale, necuprinse în acel deocamdată atît de dispersat *corpus* național de documente și manuscrise literare pe care, totuși, va trebui să-l constituim cu rigoare și să-l întregim necontenit. Și, dacă nu avem textele în față, descifrate, transcrise, publicate, adnotate — cum să le interpretăm, cum să le localizăm și să le stabilim paternitatea, cum să le aflăm, eventual, izvorul, cum să le integrăm unei direcții culturale ? Cum să probăm, prin urmare, că literatura veche nu e nici săracă, nici unilaterală, nici preponderent imitativă, așa cum o mai cred, aparent jenați, cei ce n-au zăbovit în depozitele de manuscrise ? Un alt exemplu. Poeții cît de cît însemnați ai «epocii Conachi» sînt vreo zece și opera lor e în general cunoscută, editată, dar *poezia* scrisă atunci — și încă neatribuită cuiva — este mult mai bogată, fiind cuprinsă în zeci și zeci de manuscrise cu versuri de tot felul : erotice, filosofice, teologice, satirice, moralizatoare etc. Pentru a avea o imagine *fidelă* a poeziei din acea vreme se cuvine ca toată această inflație lirică să fie atent cercetată, ordonată pe categorii, așa cum s-a procedat cu poezia populară, apoi, cu discernămînt, publicată — și numai atunci vom putea încerca să stabilim, în mod științific, ce anume îi aparține cu certitudine unui poet sau altuia, care sînt trăsăturile *cu adevărat* definitorii ale acelui fenomen poetic. Nici traducerile inedite din aceeași perioadă nu trebuie să fie trecute, condescendent, cu vederea, căci există tălmăciri, rămase în manuscris, cu virtuți literare superioare celor tipărite, iar publicarea lor ar spori considerabil cunoștințele noastre, ale modernilor, atît de sensibili la subtilitățile echivalențelor, despre posibilitățile *concrete* de exprimare ale limbii române de acum aproape 200 de ani. Al treilea exemplu. După aprecieri obiective, numai o treime din piesele de teatru reprezentate în deceniile 3—6 ale secolului trecut au fost tipărite de autorii lor sau de editori ulteriori. Cam tot o treime s-a pierdut. Cealaltă treime însă există, păstrată în alte zeci și zeci de manuscrise cu piese originale, prelucrări, adaptări, localizări, toate acestea constituind în egală măsură, fie că ne place sau nu, repertoriul *real* al teatrului național. Își poate închipui cineva alcătuirea unei istorii *definitive* a literaturii dramatice, fără ca măcar unele din aceste texte, cele mai realizate artistic, ori cele cu statut de pionierat cultural, să fi fost în prealabil publicate și supuse, astfel, unei analize aprofundate ? Cum se pot clarifica, în deplină cunoștință de cauză, începuturile teatrului românesc, cînd sînt cel puțin vreo 10 piesele *originale*, de pînă la 1840, care nu au fost încă editate și la care, în consecință, comentariile se fac, *nota bene*, exclusiv prin «apud», de la o lucrare la alta, în patru sinteze succesive ?

La un examen critic specializat, întreprins cu stăruință pe texte adeseori greu de descifrat, se observă că o mare parte a scrierilor originale *inedite* se remarcă prin *calități artistice*, *complexitate tematică* și *diversitate stilistică* de-a dreptul uimitoare față de circumstanțele istorice, de atîtea ori vitrege, în care au fost create. Ele ascund, așa nedefinitivate cum se înfățișează, *încă* o literatură, cu titluri reprezentînd toate genurile și speciile. Pentru a se impune acest adevăr istoriografiei literare, cu consecința unei schimbări de perspectivă, e nevoie însă de o publicare *masivă*, *sistematică*, a literaturii manuscrise, mai vechi sau mai noi, în condiții de investigare și de editare prioritare.

Un necesar și important pas înainte în această direcție — într-un anumit fel,

expunerea de motive, și, totodată, tabla de materii a problemei — îl constituie *Catalogul manuscriselor românești de la Biblioteca Academiei* alcătuit de Gabriel Ștrempel. Cine îi înțelege rostul va trebui nu numai să-l consulte, ci să-l folosească efectiv, ca îndreptar pentru mari inițiative culturale.

Andrei NESTORESCU

L'ARC, Panait Istrati, *86/87, Editions Le Jas, 1983.*

În efortul recent de recuperare a operei lui Panait Istrati se înscrie și numărul special al revistei franceze *L'Arc*, dedicat în întregime tumultuoasei personalități și scriitorului român. Diversitatea punctelor de vedere, caracterul incitant al majorității studiilor, pertinența și seriozitatea științifică a autorilor (cercetători, cadre universitare) probează, toate la un loc, interesul crescînd al lumii literare de pretutindeni pentru înțelegerea adecvată și integrală a operei lui Panait Istrati.

Roger Dadoun este cel care deschide volumul *(Vive flamme Panait Istrati)* anunțînd modul de structurare a contribuțiilor : viața și creația lui Istrati sînt înțelese ca fiind de nedespărțit, totul este privit fără resentimente ori prejudecăți. Acest act critic și moral devine cu atît mai important cu cît se observă că frămîntările scriitorului sînt neliniștitor de actuale omului sfîrșitului de secol. Roger Dadoun arată exact evoluția înțelegerii lui Istrati de la *«figura tradițională, familială, liniștitoare, a unui povestitor încîntător, exotic, oriental»* la cea a unui aventurier politic, care s-ar fi jucat cu iluzii. Prima opinie, care-l crede doar un *«baladin oriental»*, i-a adus succesul de masă și recunoașterea de povestitor al pitorescului. Cealaltă judecată a contemporanilor l-a condamnat cu cruzime și i-a măcinat resursele fizice și morale. Pare că vremea de azi a juns la concluzia că nu acesta este adevăratul Panait Istrati. Criticul francez încearcă să construiască o nouă interpretare, punînd în centrul atitudinilor istratiene *revolta ;* ea este sistematică (și nu inconsecventă, conform altor opinii), este un mod de existență pe toate registrele. Scrisul lui Istrati nu este decît o astfel de încercare de a descrie o tărie globală — etică, estetică și politică. Scriitorul român devine exemplar pentru felul în care artistul are pînă la capăt curajul implicării în drama timpului.

Gerard Ponthieu și Elisabeth Geblesco contribuie cu două studii documentate despre lteratura lui Istrati. Cea din urmă, interesată să caute la scriitorul român figurile paternale, reușește un studiu psihanalitic incitant. Întrebarea pe care și-o pune autoarea (în ce limbă scrie Istrati ?) pare a fi semnificativă, căci nici un alt autor străin n-a introdus în limba franceză mai multe cuvinte străine, expresii, proverbe, calcuri.

Volumul conține numeroase materiale inedite : corespondența completă dintre scriitorul român și Kazantzakis ; dintre Istrati și Ernst Bendz ; o povestire intitulată *Au cours d'un raccord* (publicată în același timp în românește la Editura Minerva).

O serie întreagă de studii încearcă să lămurească poziția lui Istrati față de societatea timpului său, să îndrepte deformările și să elimine prejudecățile răuvoitoare. Contribuțiile provin atît de la persoane care l-au cunoscut (Alexandru Talex, Henry Poulaille, Eleni Samios-Kazantzaki), cît și de la cercetători buni cunoscători ai epocii. Jean-Marie Goulemot scrie despre *«strategia minciunii»*, care l-a condamnat pe scriitor la o nedreaptă uitare ; Monique Jutrin-Klener (autoarea unei apreciate monografii despre Panait Istrati) se ocupă de relația dintre Istrati și Bendz ; Christian Golfetto începe prin a declara că viața și opera lui Panait Istrati sînt indisociabile, eseul său fiind o demonstrație în acest sens.

Sumarul este rotunjit și de încercări de a-l valoriza pe autorul *Chirei Chiralina* dintr-o perspectivă comparatistă. Al. Oprea se ocupă de înrudirea spirituală dintre J. J. Rousseau și scriitorul român, iar Heinrich Stichler cercetează două destine paralele în epocă : Istrati și Walter Benjamin.

Parcurgerea acestui număr al revistei *L'Arc* convinge pe oricine de creșterea sensibilă a interesului față de fascinanta personalitate a artistului născut la Dunăre.

Dinu PIETRARU

BREVIAR

(aprilie — iunie 1984)

Analiza conținutului politico-ideologic și științific al «Revistei de Istorie și Teorie Literară», în noua ei serie, a constituit obiectul ședinței reunite a Consiliului Științific al Institutului «G. Călinescu», a Biroului Secției de Istorie și Teorie a Artei și Literaturii din cadrul Academiei de Științe Sociale și Politice și a colectivului redacțional al revistei, care a avut loc la Institut în ziua de 17 mai. ● În cuvîntul său, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, directorul revistei, evidențiind scopurile urmărite de noul colectiv redacțional, a subliniat sporul substanțial de receptivitate față de cele mai eficiente metode de investigație a fenomenului literar pe plan național și universal, precum și deschiderea către actualitatea literară imediată, toate acestea fiind reflectate de noua compartimentare a sumarelor. S-a subliniat, totodată, polarizarea în jurul revistei a cercetătorilor de valoare din toate centrele culturale ale țării. Pe de altă parte, dezideratele exprimate în numeroase rînduri în documentele programatice de partid, privind valorificarea, prin preluare critică, a patrimoniului cultural național, realizarea unei *juste proporții între problemele de strictă specialitate* și cele specifice climatului contemporan de valori, în sfîrșit, cerința de rentabilizare financiară a actului de cultură, constituie elementele la care noua orientare a *Revistei de Istorie și Teorie Literară* s-a constatat că răspunde din ce în ce mai eficient. ● În afara colectivului redacțional, au participat la discuții : Dan Grigorescu (*«Este evidentă preocuparea revistei de a realiza o formă de educare în spiritul principiilor socialismului, astfel încît cititorii să poată desprinde semnificația civică, morală, patriotică a unor exemple de scriitori și de opere aparținînd deopotrivă tradiției și contemporaneității românești»*), Al. Hanță (*«Revista se impune prin profunzimea și varietatea cercetărilor, prin supleţea și acuitatea punctelor de vedere. Ea și-a cîștigat o personalitate distinctă, fiind în cîmpul activității ideologice un instrument indispensabil»*), Paul Cornea (*«Schimbarea în bine a revistei e evidentă și de mare amplitudine : tematica s-a lărgit și s-a diversificat considerabil, sumarul combină abil valorificarea moștenirii cu intervenții la ordinea zilei de mare rezonanță, rubricile noi dau nerv publicației, situînd-o, în pofida apariției trimestriale, în cea mai fierbinte actualitate, potrivit indicațiilor de partid»*), Răzvan Theodorescu (*«Revista e cunoscută de foarte mulți cititori și apreciată în rîndul specialiștilor și al oamenilor cu responsabilitate în planul politico-ideologic al vieții noastre științifice»*), C. Vlăduț (*«Avînd în vedere profilul revistei, publicarea unor materiale valoroase de istorie și teorie literară constituie adevărata ei activitate politico-ideologică»*), Rodica Florea (*«Studiile și articolele publicate dovedesc că munca științifică este prin excelență ideologică»*), George Muntean (*«Se impune sporirea numărului de pagini al fiecărei apariții»*), Al. Săndulescu (*«Revista trebuie să reflecte și mai pe larg numeroasele dezbateri ideologice care au loc în Institut»*), Stancu Ilin (*«În noua ei serie publicația noastră s-a rentabilizat, ceea ce constituie o realizare deosebit de importantă»*), Cornelia Ștefănescu (*«Se întreprinde un amplu dialog cu străinătatea, în ambele sensuri. Totodată, este sprijinită integrarea cercetării cu învățămîntul»*), I. C. Chițimia (*«Toate materialele publicate au un caracter riguros științific»*), Marin Bucur (*«Datoria politică a revistei este să afirme școala noastră actuală de istoriografie literară ca parte integrantă a istoriografiei naționale»*) ● Pe baza analizei întreprinse se poate considera că *Revista de Istorie și Teorie Literară*, în noua ei serie, răspunde cu promptitudine, cu luciditate și în spiritul documentelor de partid, sarcinilor politico-ideologice și științifice ce-i revin în contextul culturii noastre socialiste ● În cadrul dezbaterilor periodice consacrate eminescologiei moderne, conduse de I. C. Chițimia la Casa Corpului Didactic din București, Roxana Sorescu a susținut, la 10 mai, comunicarea cu titlul *O perspectivă contemporană în studiile de eminescologie* ● În zilele de 25 și 26 mai a avut loc, la Galați, în organizarea Comitetului Județean de Cultură și Educație Socialistă, a Bibliotecii județene «V. A. Urechia» și a Muzeului județean de istorie, sesiunea științifică națională *Valori bibliofile din patrimoniul cultural național. Cercetare și valorificare*. De la Institutul nostru au prezentat comunicări, în cadrul diverselor secțiuni ale sesiunii : I. C. Chițimia, Petre Costinescu, Mihai Moraru, Andrei Nestorescu, Stela Toma și Cătălina Velculescu ● La 30 mai, cu prilejul Zilelor Școlii Constănțene, Stancu Ilin a citit comunicarea *Poezia obiceiurilor tradiționale* ● În ziua de 29 iunie a avut loc dezbaterea ideologică trimestrială cu tema : *40 de ani de istorie, critică și teorie literară*. După un cuvînt de deschidere rostit de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, au susținut comunicări : Al. Săndulescu, Angela Ion, Eugen Simion, Nicolae Rață, George Muntean, Mircea Anghelescu, Nicolae Mecu ● Ședințele Cercului integrat de sociologie a literaturii : în luna mai s-a discutat volumul *Diacronismul culturii*, de Dan Cruceru, iar în luna iunie a fost prezentată lucrarea statistică *Evoluția genurilor și speciilor în literatura română*, de Elena Siupiur ; au luat parte la dezbateri Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Paul Cornea, Mihai Moraru, Roxana Sorescu, Cătălina Velculescu, Andrei Pippidi, Andrei Nestorescu, Catrinel Pleşu ● În zilele de 8—10 mai a avut loc simpozionul *Cultura română și Europa* organizat în R. F. Germania de Südosteuropa Gesellschaft din München. Au participat, din Institutul nostru, Corina Popescu (*Caracterul european al dramaturgiei române din perioada interbelică*), Mihai Moraru (*«Turcograecia» lui M. Crusius și circulația ei în literatura română veche*) și Gh. Ceauşescu (*Conceptul de Europa în cultura română*) ● În perioada 11 aprilie — 11 iulie, Monica Spiridon a efectuat o deplasare de studii în S.U.A. în cadrul schimburilor culturale româno-americane ● În ziua de 22 mai a vizitat Institutul «G. Călinescu» scriitorul și filosoful de origine română George Uscătescu, profesor de filosofie a culturii la Universitatea din Madrid, care a vorbit despre unele probleme actuale ale cercetării literare ● Ne-au mai vizitat : Dr. G. Silvestro, atașatul cultural al Ambasadei Italiei, directorul Institutului de Cultură Italiană din București, dr. Hückmann, atașatul cultural al Ambasadei R.F. Germania, dr. Sdun și dr. Serwo, director și, respectiv, director adjunct ai Casei de Cultură a R. F. Germania din București, cu care s-a discutat posibilitatea unor eventuale colaborări ; Constanze Treuber și Lothar Willmann, de la publicația *Freie Welt* din R. D. Germană, care s-au interesat de cele două scrisori ale lui Fr. Schiller publicate în nr. 4/1983 al revistei noastre ● Aflată în vizită de documentare științifică în țara noastră, dr. Libusa Vajdova, de la Institutul de Literatură din Bratislava, s-a întîlnit, la 9 mai, cu conducerea Institutului «G. Călinescu» și cu colectivul redacțional.

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT *

5. *Logica*

Pe cît e de originală și completă contribuția Samkhyei în problematica filosofici naturale, pe atît de sumară și lipsită de originalitate e logica sa și teoria cunoștinții. Samkhyastii, deși recunoșteau necesitatea unui canon al validității și invalidității cunoașterii, socoteau inutile sau în orice caz de o secundară importanță, speculațiile asupra silogismului (elaborate de sistemul Nyâya), sau asupra «evidenții de sine» a percepției (Mimansa), și neglijau în general pătrunzătoarele analize epistemologice inaugurate de buddhiști și genial sistematizate de cel mai constructiv filosof indian buddhist *Dignaga* [22].

Samkhya afirmă că importantă și urgentă e numai o dialectică a realității și o apreciere critică a instrumentelor inteligenții care o revelează. Dacă se citește porțiunile logice din tratatele Samkhya alături de cărțile Nyâya, buddhiste sau mimansâkas — realismul celei dintîi apare oarecum naiv, iar mijloacele epistemologice hotărît insuficiente. *Vyâsa* (sec. VII), comentatorul lui Pantagiali, și *Vijnâna Bhikshu* (sec. XVI) subcomentator de prodigioase capacități speculative — acordă oarecare importanță problemelor logice, deși în niciun caz atenția și valoarea pe care o arată problemelor de psihologie și metafizică *Vyâsa*, totuși are admirabile analize asupra teoriei timpului — arătînd că împărțirea timpului prin aplicarea matematicei e un proces mental ce nu-și are corespondent imediat în realitatea obiectivă, ci e o simplă structură pragmatică, rezultanta uzului cuvintelor *(Yoga Bhâshya, III, 52)*, deși e probabil că ele au fost inspirate de buddhiști, și anume de logicianul *Vasubandhu* [23].

Teoria cunoștinții implică, în filosofia Samkhya, studiul «principiilor» *(tatva)* pentru că *«prin studiul principiilor se obține cunoașterea completă, definitiv certă și absolută»* (I.K. 64). Aceste «principii» sunt propriu-zis cele douăzeci și șase de elemente ireductibile care constituiesc lumea. Dar filosoficește, ele s-ar putea rezuma astfel : principiul evoluției naturii și a facultăților mentale, teoria efectului existînd potențial în cauză, și teoria cunoștinții — ca să nu mai pomenim principiul fundamental al existenții sufletului și *prakriti*, cu care ne-am ocupat în prima parte a acestui capitol.

La temeiul oricărui travaliu logic indian se află definirea *pramanei*, adică a instrumentelor de cunoaștere, «proba», calea prin care se acceptă sau se refuză

---

* Capitolul V — continuare din nr. 2/1934 al *Revistei de istorie și teorie literară* (n.r.)

[22] Asupra acestor probleme capitale ale logicei indiene, v. Satis Chandra Vidyabhusana *A History of Indian Logic* (Calcutta 1921), care prezintă un imens material, deși cu inevitabile inexactități ; A. B. Keith, *Indian Logic and Atomism* (Oxford 1921), tratînd *Nyâya* și Vaisheshika ; S. Sugiura, *Hindu Logic* (Philadelphia, 1900), cercetînd materialele păstrate în China și Japonia ; H. Ui, *Vaisesika Philosophy* (London, 1917), traducînd și comentînd un important tratat conservat în *Tripitaka* chineză ; G. Tucci, *Buddhist works on Logic* (Baroda, 1930), traducînd din Aryadeva și Nagarjuna ; G. Tucci, *Buddhist Logic before Dinnaga* (London, 1929) — tratatele generale notate în bibliografie.

[23] *Cf.* Stcherbatzky, *The Central Conception of Buddhism* (London 1923), p. 43.

o cunoştinţă. Aşadar, *Ishwara Krishna* (Karika 4) spune: «Percepţia *(dristam, pratyaksha)*, inferenţa *(anumana)* şi mărturia corectă *(apta vacanam)* sunt cele trei probe».

Percepţia e «cunoaşterea prin simţuri» (Karika 5), iar *Vachaspati Misra*, interpretînd pasagiul, precizează că percepţia e rezultatul procesului mental *(buddhi)* în care *sattva* predomină, şi care se obţine prin ataşarea acelui specific simţ perceptor de obiecte. Cu alte cuvinte, o activitate a simţurilor, orientată către obiecte, mulînd forma lor (expresia e din texte) şi prezentînd aceste forme intelectului (buddhi) [24].

Aceeaşi definiţie o găsim şi în Samkhya Sutras: «*pratyasha* e acea cunoaştere care rezultă din ataşare (la obiecte) şi reprezintă forma lor» (I, 89). *Aniruddha*, comentînd sutra, introduce un element nou, afirmînd că definiţia implică şi «distingerea detaliilor» (traducerea imperfectă a termenului *savikalpaka*, pe care vom încerca să-l precizăm în această pagină).

Psihologia indiană a elaborat două teorii principale asupra percepţiei. Cea dintîi afirmă că actul percepţiei se disociază în două momente: a) *nirvikalpa*, adică percepţia brută, turbure, în care e absent conceptul de clasă şi oricare altă diviziune logică (şi astfel e percepţia copiilor); b) *savikalpa*, percepţia la care colaborează o capacitate raţională care integrează senzaţia în conceptul de clasă şi în experienţa anterioară, obţinîndu-se o percepţie netă. Aceasta e opiniunea lui *Kumarila*, din şcoala Mimansa, care, se pare, a fi inspirat de buddhişti [25]. De asemenea, e acceptată şi de vedantini (în operele tîrzii, ca *Vedantaparibhasha*). Dar buddhiştii iau o poziţie opusă, şi socotesc că cele două momente nu se pot disocia în experienţa percepţiei, deoarece chiar în cea mai primară percepţie există *savikalpa*, prin simplul fapt că e un act cognoscitiv, la care implicit colaborează intelectul. Asupra acestei doctrine au durat polemici de veacuri, în India, care au precizat admirabil noţiunile şi au contribuit la definirea poziţiilor fiecărui sistem.

Se pare că, cel puţin în *Ishwara Krishna* şi întîii săi comentatori, cele două momente nu se distingeau. Dar, pentru că problema era deschisă şi fiecare sistem filosofic era obligat să o soluţioneze, Samkhya a rezolvat-o ţinînd seama de structura sa realistă şi afirmînd că ambele momente sunt implicate în percepţie. În ceea ce priveşte *savikalpa*, adică integrarea datului individual în cadrele generale ale materialului de percepţii experimentat şi clasat anterior, *Aniruddha* (la I. 84) răspunde că aceasta se realizează în chiar actul percepţiei, prin colaborarea *memoriei*. (Deşi buddhiştii obiectează, pe bună dreptate, că intervenţia memoriei nu trebuie acceptată în studiul percepţiei, act complet independent şi *sui-generis*). *Vyâsa* (Bhashya, III, 47) precizează că percepţia nu e numai generală [26], căci altminteri cum s-ar putea observa obiectele? Definiţia *pratyaksei* după *Vyâsa* e: «acea *pramana* care se obţine prin afectarea intelectului *(buddhi)* de către lucrurile externe prin vehiculul simţurilor» (Bhashya, I, 7). Adaogă că procesul e orientat îndeosebi către surprinderea particularului.

Vâchaspati Misra (Tattva vaisaradi, III, 47) stabileşte energia specifică a simţurilor şi rolul lor în percepţie. Într-adevăr, dacă cele cinci simţuri cognoscitive n-ar avea fiecare o activitate specifică, intransmisibilă, calităţile specifice n-ar putea naşte niciodată, deoarece intelectul *(buddhi)* nu face decît să lumineze şi să coordoneze datele simţurilor. Simţurile au calităţi specifice, şi rezultatul activităţii lor alimentează intelectul. Altminteri, cum ar putea exista surzi şi orbi? — întreabă *Vâchaspati*.

---

[24] *Vijnâna Bhikshu* (S. Pravachana Bhashya, I, 89) crede că *anumana* e «acea cunoaştere, modificare a intelectului, care se îndreaptă către obiectul cu care e în relaţie». Dar *purusha* nu e influenţat prin această reflecţie. Cf. Vâchaspati Misra *(Samkhya Tattva Kaumudi* 31 şi 136) la Karika 5 51 20.

[25] Cf. *Slokavârtika de Kumarila şi Nyâyabindu* de Dharmakirti. De asemenea, Stcherbatzky, *Erkenntnistheorie und Logik nach der Lehre des späteren Buddhisten* (München, 1924), cap. «Die Wahrnehmungslehre der brahmanischen Systeme» (p. 190 şi urmare). Influenţa lui *Dignaga* asupra lui Prasaştapada, sistematizatorul logicei Vaisheshika, infirmată de H. Jacobi în *Die indische Logik* (Göttigen, 1901) a fost definitiv stabilită de Stcherbatzky, *Rapports entre la Théorie Bouddhique de la Connaissance et l'enseignement des autres écoles philosophiques de l'Inde* (Muséon, 1912).

[26] Aceasta era opiniunea Vedantinilor, care spuneau că prin percepţie se disting numai calităţile generale ale lucrurilor — sens, existenţă — iar individualitatea lor e «lucrată» prin raţionament. *Kumarila* atacă pe Vedantini în *Slokâvartika*, spunînd că dacă percepţia ar cuprinde numai caracterele generale, n-am putea distinge un bou de un cal, amîndouă obiectele subsumîndu-se aceleiaşi clase a «existenţii» «animalului».

Rezumînd, e evident că prin percepție realismul Samkhyei înțelege o activitate psihică directă asupra obiectelor, un transfer formal în conștiință, iar obiectele există ca atare, nefiind socotite nici senzații, nici momente, nici iluzii. Plecînd de la asemenea premize, e ușor de aflat de ce Samkhya nu s-a preocupat prea mult cu problemele percepției, deoarece afirma validitatea datului printr-o intuiție directă a realității exterioare. Problema a fost, însă, mult dezbătută în India, în urma formidabilei reforme a lui *Dignaga* — și amănunte asupra ei se găsesc în lucrările citate în note.

Inferența sau raționamentul *(anumâna)* corespunde teoriei preponderente în logica Nyâya, și Samkhya n-a contribuit cu nimic la amplificarea ei. Influența buddhistă e inexistentă. E o teorie a inferenții implicînd percepția *(Tattva Kaumudi, 34)* și definiția în *Ishwara Krishna* (sloka VI) e aceasta : «*se fundează pe termenul major și pe termenul minor, și e de trei feluri*» — definiție ininteligibilă fără comentarii și paranteze. Formularea e atît de sumară tocmai pentru că era un lucru universal cunoscut și universal acceptat. Numai «materialiștii» Charvakas negau *anumâna* ca probă *(pramana)* pe temeiul că termenul mediu *(vyapti,* «concomitența permanentă») e el însuși un adevăr ce trebuie justificat prin inferență, și așadar se obține un cerc vițios[27]. Răspunsul lui *V. Misra* la această critică a materialiștilor e atitudinea bunul simț realist. El întreabă cum am putea ști, altminteri, unde se află adevărul, deoarece acesta nu e perceptibil prin simțuri, și vorbele nebunilor ar fi egale cu cele ale oamenilor cu minte dacă n-ar exista un criteriu de verificare. De asemenea, «materialiștii» se contrazic criticînd inferența, pentru că însăși critica lor folosește silogismul și e valabilă numai prin raționament.

Inferența e de trei feluri : 1) a priori *(purvavat)*, cînd efectul se inferă din cauză (ploaia se inferă din prezența norilor) ; 2) a posteriori *(seshavat)*. cînd cauza se inferă din efect (ploaie din umflarea rîului) ; 3) *samanyatodrishta*, cînd inferența e de la general la general *(V. Misra, Tattva Kaumudi,* 35). *Vijnâna Bhikshu* (la *S.S.* I, 135) dă o probă din ultimul gen de inferență, afirmînd *gunele* din existența lui *mahat.*

Samkhya Sutras (V. 11) dovedește inexistența lui Dumnezeu din absența unui termen mediu *(vyapti)* între creație și creator. *Mahat* e un efect general, și se înferă dintr-o cauză generală *(gunele)* ; dar nu se poate spune același lucru și despre existența lui Dumnezeu, pentru că efectul (fenomenele) își are cauza în natură *(prakriti)* și e inutil să implicăm un Dumnezeu *(Ishwara)* cu atît mai mult cu cît acesta, dacă ar exista, ar fi imobil și perfect calm, n-ar avea nici o dorință, deci nici aceea a creației.

Între Dumnezeu și Lume nu există o relație organică, o «invariabilă concomitență» *(vyapti),* așadar din existența Lumii nu se poate deduce existența lui Dumnezeu[28].

Inferența slujește în Samkhya la dovedirea existenții principiilor *(tattva)* și ea e implicată în travaliul metafizic pe care l-am expus în partea I-a a acestui capitol. Una din trăsăturile specifice ale sistemului, *pluralitatea sufletelor*, e justificată de asemenea prin inferență. Samkhya pleacă de la un adevăr acceptat în India : că au existat oameni care s-au liberat prin cunoaștere, și ei sunt înțelepții (Kapila, Asura, etc.) sau *rishis* ale căror legende abundă în epică și în Purane. În același timp durerea existenții e un dat cotidian, și această durere dovedește ignoranța, adică robia iluzorie a sufletului. Acum, dacă ar exista un singur suflet — conștiința Universală, Brahman identic cu Atman (cum afirmă *Upanishadele* și *Vedanta)* — cînd cel dintîi suflet s-ar libera de iluzia fenomenică, aceasta ar determina liberarea tuturor sufletelor, pentru că esența fiind una și aceeași n-ar putea exista în același timp în două stări complet opuse. Samkhya e nevoită, astfel, să accepte o pluralitate infinită a sufletelor și interpretează textele sacre — care afirmau existența unui singur suflet — spunînd că aici se înțelege *unitatea*

---

[27] *Cf.* G. Tucci, *Linee di una storia del materialismo indiano* (Roma, R. Accademia dei Lincei, 1924) și prodigioasa enciclopedie polemică buddhistă *Tattvasangraha* a lui *Santaraksita* cu comentariul lui *Kamalasila* (Gaekward Oriental Series, 2 col. Baroda 1929), unde se găsesc materiale noi, nefolosite de Tucci.

[28] — Ateismul Samkhyei e singurul caracter pregnant care o deosebește de Yoga, sistem care acceptă existența lui *Ishwara* și-l socotește punctul în care yoghinul își poate fixa meditația sa discriminativă, atingînd *mukti.* (V. studiul nostru în *Ricerche Religiose*). Incolo, fizica, psihologia și metafizica ambelor sisteme sînt aproape identice.

de clasă, iar nu *unitate individuală* (Vijnâna Bhikshu, introducere la *Samkhya Sustras*). Există un singur suflet în sensul că esența tuturor *purusha* e aceeași, și e opusă naturii *(prakriti)*.

Deși cu reale capacități metafizice și impresionante posibilități de analiză științifică a fenomenelor obiective și a vieții mentale; deși reprezintă efortul maxim al spiritului realist elaborat de problematica indiană — Samkhya n-a putut atinge nici gloria buddhistă nici popularitatea aproape universală a filosofiei Vedanta, care și-a stabilit supremația definitivă îndată după pieirea Buddhismului în India. Poate cauza s-ar găsi în ateismul samkhyast și în aspectul său tehnic, științific, anti-mistic. În același timp, avea de luptat cu spiritul sincretist, cu adversari care asimilau doctrinele și metodele sale. Însăși Vedanta a asimilat concepția naturii primordiale, *prakriti*, identificîndu-o cu *maya*, iluzia eternă, creatoare a formelor. Motivul identificării *prakriti* — *maya* se află și în epică.

Samkhya a influențat originile buddhismului și, în creștere, a fost la rîndul său influențată de buddhiști. Peste tot în literatura filosofică indiană — în *Upanishade*, în epică, în Purane, în *tantra*, în mistică — se pomenește de Samkhya și de Kapila, legendarul ei fundator. Istoria școlilor samkhyaste și a interpenetrărilor lor reciproce e prea obscură și încă nestudiată ca s-o rezumăm aici. De altfel, chestiunile istorice nu sunt indispensabile înțelegerii și aprecierii contribuțiilor pur filosofice — și le-am evitat complet în acest studiu.

Capitolul VI. Psihologia yoga

Acest capitol e limitat la discuția conceptului de «experiență sufletească» în Yoga, și la analiza sumară a tehnicei (asceză, meditație, practică) pe care tratatele yogiste o socotesc capabilă de a distruge experiența comun-umană și de a realiza transa meditativă *(samâdhi)*.

În paragraful I se expune interpretarea yoginică a structurii vieții sufletești normale, cotidiene.

În paragraful II se urmărește procesul psihologic al dezrădăcinării acestei structuri prin practica Yoga.

În paragraful III se stabilește noua structură obținută prin procesul meditativ fixat de tehnica respiratorie, structură puținte să atingă *samâdhi* și stările imediat premergătoare.

În ultimul paragraf se găsesc cîteva considerații finale asupra contemplației indiene.

Se înțelege, așadar, că nu vom examina aici rezultatele propriu-zise ale practicei Yoga, așa cum se află ilustrate de yogini. Asemenea studii, pentru a fi la adăpost de diletantism medical sau teosofic, necesită un imens și direct material de observații. În paginile ce urmează ne mulțumim să expunem psihologia Yoga, așa cum e înțeleasă și justificată de literatura filosofică Yoga. Socotim că asemenea expuneri nu sunt lipsite de interes filosofic, din două motive: 1) revelează o concepție psihologică generată de un temperament specific și de-un milenar antrenament ascetic, introspectiv, meditativ; 2) readuce în discuție posibilitățile de control asupra dinamicei subconștiente și eficacitatea concentrației. În aceste decenii de superstiții și mistagogi, cînd s-au publicat atîtea compilații lipsite de orice suport textual sau tradițional asupra Yogei — socotim necesar o preliminarie acțiune critică. În afară de cîteva excepții (notate în bibliografie) — excepții care, dealtfel, se mărginesc la simple rezumări sau traduceri filologice — tot ce s-a publicat pînă acum, în Europa, India și America, asupra Yogei e lipsit de garanție științifică sau practică. Nu e posibilă o educație tehnică yoginică fără ajutorul unui *guru*. Toate tratatele practice în limbile europene sînt caracterizate de o evidentă sterilitate și inutilitate.

1. *Structura vieții sufletești normale.*

Yoga e un sistem filosofic *(darsana)* constituit din trei științe, sau trei grupuri de științe: 1) teoria cunoștinții și logica; 2) psihologia și tehnica (amîndouă implicînd un fond etic); 3) metafizica și soteriologia. Organicitatea sistemului nu suferă prin această diviziune tripartită în aspecte și funcțiuni. Le-am notat aici numai ca să arătăm conjugarea acestor trei științe cu planurile experienței umane.

Într-adevăr, Yoga admite posibilitatea a trei experienţe ce se deosebesc structural, calitativ, între ele, iar nu printr-un coeficient de intensitate sau cantitate. Aceste trei structuri sunt: 1) experienţa falsă, iluzorie, invalidă (eroarea sensorială); 2) experienţa cotidiană, obştească, umană; 3) experienţa ultimă *(samâdhi)*, rezultanta meditaţiei şi practicei Yoga, care conduce pe pragul liberării *(mukti)*, de durerea existenţei *(samsara)*. Să se observe că cele trei diviziuni ale Yogei corespund necesar conceptului de «experienţă» elaborat de acest sistem filosofic.

Logica e menită corectării experienţelor false, a erorilor datorite fie iluziilor aperceptive (d.p. frânghia iluzoriu socotită şearpe), fie unei invalide asociaţii de idei (stîlpul în întunerec crezut duh necurat, etc.). Toate aceste experienţe iluzorii, eronate, se distrug printr-o justă aplicare a simţurilor sau printr-un raţionament valid.

Psihologia, ca ştiinţă a faptelor sufleteşti, se ocupă de experienţa general umană, constituită de ansamblul experienţelor realizate în ordinul natural. E util de amintit aici ceea ce scriam în capitolul asupra Sâmkhyei: că în aceste două sisteme indiene (Yoga—Sâmkhya) faptele sufleteşti sunt înglobate în ordinul natural ca oricare alt fenomen fizic sau biologic; ele sunt manifestări — morfologice deosebite dar esenţial identice — ale aceleiaşi Naturi primordiale *(prakriti)*. Yoga, ca şi Sâmkhya, socoteşte reală orice manifestare naturală, orice moment fizic ca şi orice moment psihic. Ceea ce e ireal, adică fals, e relaţia dintre aceste fapte şi suflet, o falsă relaţie *(upâdhi)*, o identitate invalidă, izvorîtă din ignoranţa metafizică. Experienţa cotidiană, a existenţii general umane, deşi e validă logiceşte şi psihologiceşte — e falsă metafiziceşte, pentru că se atribuie sufletului. Cu acest depozit vast de experienţe just adunate de activitatea senzorială (just adică *natural*, dar vom vedea că ce e «natural» în psihologia cotidiană e «iluzoriu» metafiziceşte) şi clasate de categoriile logice, dar necorectate de adevărul fundamental (sufletul şi soteriologia) — se ocupă psihologia yogică, analizînd astfel activităţile senzoriale, energetica memoriei şi îndrumînd teoreticeşte itinerarul ascetic-practic.

În sfîrşit, a treia experienţă e cea care se obţine prin distrugerea actualei structuri sufleteşti, e generată de roadele meditaţiilor, adică prin suprimarea funcţiunilor senzoriale şi prin stabilirea unui nou şi subtil echilibru fiziologic (printr-un special proces respiratoriu etc.); e o totală palingeneză care nu are nimic comun cu antecedenta structură, şi care poate sluji de vehicul revelaţiei ultime, liberării *(mukti)*. Această stare de transă (traducem provizoriu *samâdhi* prin «transă», deşi aceşti doi termeni nu au comun decît exprimarea pierderei facultăţilor normale) e produsă prin colaborarea gnozei şi practicei, a unei subtile discriminaţii metafizice în esenţa lucrurilor (cosmosul, sufletul, falsa relaţie posesivă dintre suflet şi minte, etc.) şi a unei activităţi tehnice susţinute, urmărind dezrădăcinarea funcţiunilor psiho-fiziologice de toate zilele.

Scopul Yogei e distrugerea celor două experienţe prime (eroarea logică şi eroarea metafizică) şi înlocuirea lor cu o nouă experienţă, calitativ diversă. Aceasta pentru că, după cum am scris în repetate rînduri, condiţia existenţii umane e dureroasă pentru temperamentul indian şi singurul scop e depăşirea ei.

Vyâsa (ad. Patanjali I,1) împarte astfel stadiile minţii (planuri mentale, *citta bhumi)*: 1. instabilă *(kşipta)*; 2. confuză, obscură *(mudha)*; 3. stabilă şi instabilă *(wiksipta)*; 4. fixată într-un singur punct *(ekâgra)*; 5. complet strunită *(niruddha)*. Dintre aceste stări, primele două aparţin tuturor oamenilor, fiind însăşi dinamica cotidiană, psihomentală. *Vikşipta* se obţine printr-o fixare ocazională a minţii, prin atenţie (de pildă în soluţionarea unei probleme matematice, într-un efort de memorie, etc.) dar ea e pasageră şi nu slujeşte liberării *(mukti)* pentru că nu e obţinută prin Yoga. Adevăratele stări yoginice sunt numai ultimele două.

Dispoziţiile minţii, tot după *Vyâsa* (I, 2) sînt: *prakhyâ* (vioiciune, iluminare), *pravrtii* (activitate, energie), *sthiti* (inerţie) — dispoziţii care se datoresc predominaţiei uneia dintre cele trei *gunas*: *sattva* (puritate, iluminare prin înţelegere), *rajas* (energie) şi *Tamas* (inerţie). Mintea *(citta)* nu e decît un organ natural, dinamic putînte de a suferi obscuritate (cînd e subjugat de *tamas*) pasiune (prin instaurarea gunei *rajas*) şi claritatea raţională conjugată cu puritate morală prin stăpînirea gunei *(sattva)*.

Suprimarea experienţii umane nu e o sarcină facilă, chiar pentru tehnica pe drept reputată a Indiei. După cum vom vedea îndată, obstacolul principal

nu e trupul cu funcțiunile lui, ci subconștientul, setea de viață, vast receptacul al experiențelor rassei, rădăcini adînci, citeodată ele însile cadre formale ale experiențelor actuale. Yoginul are de luptat îndeosebi cu partea fluidă, intențională, subconștientă a minții. Evident, ascensiunea practică prin purificări, renunțare și meditații, nu poate începe înaintea unei prealabile luminări teoretice.

Dar iarăș nimic nu poate fi realizat — spun participatorii doctrinei Yoga — fără practică, fără *acțiune (kriya)*, fără *tapas* (energia purificărilor și înfrînărilor ascetice). Cărțile II și III a lui Patanjali sunt închinate cu deosebire acestei activități yogice (purificări, poziții corporale, procese respiratorii, meditații prin fixarea obiectelor, meditație fără obiecte, etc.). Totuși, Vâchaspati Misra (ad II, 1) are grijă să observe : a) că acțiunea (*kriyayoga*) nu trebuie exagerată ca să turbure echilibrul fiziologic al trupului — și b) că nu trebuie executată cu dorința fructelor.

Din acest organic apel către acțiune (înțeleasă ca *realizare practică*, iar nu *aplecare în afară*) se înțelege cît de indispensabilă e experiența yogică. Astfel, în actuala condiție umană e imposibil de valorificat (și chiar de justificat) *samâdhi*, starea ultimă, preliminarie liberării — pentru că *samâdhi* transcende experiența și e numai un «nume» pentru cei care participă, încă, total la experiența general-umană. Dar cei care se hotărăsc, chiar numai pentru un timp, să practice renunțarea valorilor lumești *(vairagya)* și cele dintîi preliminarii tehnice yogice — au posibilitatea să verifice *realitatea* și eficacitatea acestor practice și întrevederea liberării. Vyâsa (ad. I, 49) lămurește deosebirea dintre cunoștința prin *comunicație* (sau inductivă) și cea prin *experiență* (sau «particulară») ; cunoașterea Yogei e inclusă în această cunoaștere nemijlocită. Credința *(shraddha)* vine după cea dintîi realizare (Vyâsa, I, 34) după ce conștiința se convinge direct de eficacitatea terapeuticei Yoga [1].

Trecerea de la starea sufletească cea de toate zilele la stările psihice proprii meditațiilor yoginice se face treptat. Însăși contemplația Yoga — cum vom vedea îndată — consistă din grade diferite *(bhumi*, «planuri», cum le numește Vyâsa) și saltul peste ele nu dă nici un rezultat practic. Anticipația, nerăbdarea, pripeala dorința de a atinge *samâdhi* (fără ca, totuș mintea yoginului să se poată concentra total în Ishwara), acea «dorință individuală» de transă — sunt obstacole, rezistențe obiective în împlinirea scopului. Vyâsa (ad. III, 6) scrie : *«Cînd s-a cucerit un plan* (bhumi) *prin* samyana (samyana *consistă din concentrație, meditație și transă, v. Vâchaspati III, 1) aceasta se aplică celui imediat următor. Nimeni nu poate sări un plan imediat următor* și practica *samyana* referindu-se la un plan superior, fără a fi cucerit planul de jos *(adhara bhumi)*. Și dacă *samyana* nu se realizează, cum se poate revela cunoștința nemijlocită ? Cel care a cucerit, însă, planurile înalte făcînd din Dumnezeu (Ishwara [2]) motivul activității sale, nu are nevoie să practice *samyana* planurilor inferioare, ca cetirea gîndurilor etc. De ce ? Pentru că obiectul acestor *samyane* (inferioare) e deja cucerit prin alte mijloace (meditație în Ishwara). În ceea ce privește natura imediat următoare unui plan oarecare, numai practica Yoga ne-o poate revela. De ce ? Pentru că s-a spus (în sripturi) : *«Yoga trebuie cunoscută prin Yoga ; Yoga se manifestă prin Yoga*, etc.». Tăgăduirea realității experienței yogice sau critica anumitor aspecte, e neavenită din partea unui om care nu are cunoaștere imediată a practicei ; aceasta pentru că stările yogice transcend condiția în care ne aflăm cînd o criticăm [3].

[1] De amintit definiția percepției ca «experiență nemijlocită» *(âbhoga)* a unui obiect ; âbhoga e o «luminare» *(prajna)* printr-o «percepție directă» *(sâksâtkâra)* a obiectului el însuși. (Vâchaspati Misra, ad. I. 17). Dar percepția ordinară e condiționată de limitarea simțurilor, de obstacole, infirmități, în timp ce yoghinii — în spusa tratatelor — posedă o supersensibilitate specială a simțurilor, asemenea zeilor (zeii indieni sunt suflete, «desincarnați» *(Vâchaspati Misra, Tattva Kaumudi* 30 la *Sâmkhya Karika V.)* Ei pot intra în direct contact perceptual cu forme minuscule *(atomi)* sau enorme *(prakriti)*, *Sâmkhya Sutra* I, 90—91. Discuția pe larg a percepției yoginilor se află în Patanjali *Yoga-Sutra* cartea III.

[2] Discuția asupra teismului Yogei se află în studiul nostru *Il male e la liberazione nella fiosofia Sâmkhya-Yoga (Ricerche Religiose* 1930, n. 2, pp. 200—221).

[3] Necesitatea experienții, a *realizării* prin fapt, e un leit — motiv în India, mai cu seamă în școlile tantrice. *«E lucru femeiesc să te ostenești a stabili superioritatea unui adevăr prin argumente discursive, în timp ce e lucru bărbătesc să cucerești lumea cu propria-ți potențialitate»* *(Tantratattva*, vol. I, p. 125). *«Sakti (potența ce se cere actual zată prin practică) a unui lucru nu așteaptă recunoașterea intelectuală»* (ibid. p. 124). Validitatea experienții se află în propria-i realizare, în *acțiune* ; aceasta e ideia de bază a tantrismului (cf. *Sir John Woodroffe, Shâkti and Shâkta*, ed. III, Madras, 1929).

Ceea ce se numeşte «individualitate» umană, «conştiinţă», «personalitate», etc. e alcătuită dintr-o împletire organică de funcţiuni psihice *(citta vrtti* = «stări mentale», dar în sensul dinamic al expresiei) cari se cer cunoscute şi stăpînite de cel care intenţionează să practice Yoga. Aceste *vrtti*, însă, nu pot fi controlate şi în cele din urmă respinse, înainte de a fi experimentate. Cu alte cuvinte nu te poţi libera de existenţă *(samsara)* dacă nu cunoşti nemijlocit viaţa, şi nu poţi suprima răul dacă nu l-ai experimentat. Astfel se explică paradoxala teleologie dicotomizată a Creaţiei care, în concepţia Sâmkhya-Yoga, sluşeşte atît desfătării cît şi liberării sufletului. De fapt, condiţia umană, deşi dureroasă — nu e desperată, deoarece însuşi experienţele se străduesc la liberarea sufletului (funcţionarea lor generînd desgust de *samsara* şi nostalgia renunţării). Mai mult, numai prin experienţe se obţine liberarea. ele sînt vehicul prim şi indispensabil. De aceea zeii *(videha,* «desincarnaţi») au o condiţie de existenţă inferioară condiţiei umane şi zac din timpuri fără să atingă liberarea completă. Toate acestea probează categoric importanţa acordată, de către Yoga, experienţii, practicei, realizării. Cunoaşterea nu mai e suficientă în ea însăşi, cum socotea Sâmkhya ; liberarea nu poate veni prin gnoză, prin revelaţie metafizică — ci printr-o distrugere propriu zisă a organismului psihic, distrugere care nu se poate împlini nici prin droguri, nici prin brutale operaţii chirurgicale, nici prin practici abrutizante, ci prin procesele ce le vom examina îndată.

În analiza globală a «individualităţii», a sistemului psihic care activează în fiecare om condiţionat fiind de anumite variabile, Yoga descoperă următoarele *vrtti* (stări psihomentale) ; *avidya* (ignoranţă), *asmita* (sentimentul individualităţii, al falsei personalităţi posesive), *raga* (pasiune, ataşare), *dvesha* (desgust, aversiune) şi *abhinivesha* (dragoste de viaţă, «voinţa de a trăi») *(Vyâsa* şi *Yoga Sutra* II, 3). Ele nu sunt cinci funcţiuni separate, cinci elemente distincte, ci massa psihică e un tot care se poate specializa şi diferenţia în cinci funcţiuni separate. Toate cinci *vrtti* sunt dureroase *(klesha)* ; aşadar toată experienţa e *klesha*, fiind manifestarea stărilor mentale. Numai prin Yoga se pot opri aceste vrtti şi se poate transcende experienţa umană, aşadar răul.

Să analizăm puţin aceste stări mentale *(vrtti)*. Cauza lor ontologică, e firească, ignoranţa (Y.S.I., 8) şi aceasta se înţelege prin ceea ce am scris în capitolul precedent. Ele se transmit prin *vâsanas*, un concept psihologic de maximă importanţă în Yoga, şi care aici are sensul de : senzaţii specifice subconştiente, creînd cadre experienţelor. Aceste *vâsanas* sunt impresii subliminale, care condiţionează experienţa actuală şi cea viitoare şi, fiind dincolo de pragul conştiinţii, constituie un dificil obstacol în liberare *(mukti)* aflîndu-se în stare potenţială şi cerînd să se actualizeze în realitatea fenomenală chiar după ce yoginul a trecut în altă fază (alt «plan» al desăvîrşirii). *Vâsanas* sunt produse de *vrtti* şi produc la rîndul lor *vrtti*, cercul fiind etern, fără început şi fără sfîrşit, atît timp cît se acceptă valorile mondene şi se poartă sarcina organismului psihic normal.

Aspectul positiv şi tehnic al practicilor Yoga se află concretizat în ceea ce se numeşte *Hatha-Yoka* (cf. excelenta traducere comentată a lui *Hermann Walter, Svâtmârama's Hatha-Yoga Pradipika*, Munich, 1893). Această ramură a Yogei nu se mărgineşte la regularea higienei trupului nici la o medicină-gimnastică ; ea nu e o ştiinţă fiziologică (aşa cum se crede în Europa), ci o cale practică în realizarea emancipării, cale care recomandă disciplinarea şi stăpînirea absolută a trupului şi minţii, iar nu distrugerea lor prin contemplaţie şi *samâdhi*, cum îndeamnă *jnâna yoga* (yoga gnostica). Să se observe via asemănare cu alchimia orientală dealtfel, în India, practicanţii *Hâtha-Yogei* au cunoscut şi aplicat alchimia şi farmacopeea pentru obţinerea trupului perfect.

Hatha Yoga se poate considera o ramură a Tantrei, pentru că află *mukti* în realizare, în voinţa de putere, în act iar nu în abstractă meditaţie. Prin trup se realizează *sakti*, nu prin anularea trupului. În conformitate cu aceste principii fundamentale, *Hatha-Yoga* elaborează o foarte interesantă tehnică fiziologică, menită nu să bată recorduri fizice sau sportive, ci să realizeze o virilă şi ordonată stăpînire a funcţiunilor fiziologice. Cuvîntul de ordine e practica, exerciţiul, aplicarea (sensurilor termenului *abhyâsa*). *«Prin abhyâsa se obţine izbînda, prin practică se cucereşte liberarea. Conştiinţa perfectă se cîştigă prin act. Yoga se obţine prin activare (abyhâsa)... Moartea poate fi păcălită prin abhyâsa şi omul ajunge cuceritorul morţii prin practică. Prin practică se capătă puterea profeţiei (vâk), şi însuşirea de a merge oriunde : numai prin simpla exercitare a voinţii».* (*Shiva Samhita*, V, 9—11). Despre *Hatha-Yoga*, vezi partea II-a a acestei monografii, capitolul închinat fiziologiei mistice. În acel capitol se va relua problema respiraţiei a poziţiilor contemplative, etc. — însă din punct de vedere istoric. Aici nu ne interesează decît psihologia practicei yogice.

[4] Potenţele Karmice se transmit printr-un *anima (linga, «corpul subtil»)*, ele nu se pot modifica şi nu se pot ataşa de suflet (*purusha*). Dar, transmigrarea se face numai prin forţele şi potenţele din *anima*.

«Vâsanas sunt izvorîte din memorie» scrie Vyâsa (ad. Y.S.IV. 9); aceasta e dovada caracterului lor subliminal. Viața e o descărcare de *vâsanas*, manifestată prin *vrtti*; traducînd în terminologia psihologică, experiența existenții e o continuă actualizare, în procese și acte, a subconștientului. *Vâsanas* predispun caracterul specific al fiecărui individ, după densitatea *klesha*, după ereditate și conform cu algebra karmică. Tot ce definește specificitatea, individualitatea intransmisibilă a fiecărui ins, ritmul instinctelor, valorificările instituțiilor etc. — sînt produse de *vâsanas* de subconștientul care se transmite din generație în generație (limbaj, moravuri, civilizație: transmisiune istorică) după cum se transmite personal (transmigrare karmică [4]). O bună parte din materialul prezent în existența noastră e numai moștenire rasială, intelectuală — forme de acțiune și gîndire creiate de exercițiul *vâsanas*. Aceste elemente subconștiente determină itinerariul majorității oamenilor. Numai prin Yoga ele pot fi cunoscute, controlate și «arse».

Acțiunile *(karmâh)* sunt suportate de *kleshas*, și *kleshas* de acțiuni, scrie Vâchaspati Misra (ad II. 3), și relația aceasta ciclică trebuie înțeleasă în același sens ca relația *klesha-vrtti-vâsana*. Dealtfel, Yoga rezumă astfel interdependența psihică a conștiinții normale: acțiunile *(karmah)* sunt isvorîte din stări mentale *(vrtti)* și produc la rîndul lor *vrtti*. Stările mentale sunt kleshas. Ele însămînțează *vâsanas*, potențe *subconștiente*, energie specifică subliminală care condiționează morfologia specifică a stărilor mentale individuale, și sunt generate de *vâsanas*. După cum am mai scris, dinamica creatoare *karma-vrtti-klesha-vâsana-karma* etc. e infinită, și fiind naturală (aparținînd lumii fenomenice, reale, existente, cosmice) nu se poate distruge. «Arderea» acestor stări subliminale — de care vorbește Yoga — înseamnă detașarea eului metafizic *(purusha*, ego transcendent aflîndu-se în contact iluzoriu cu mentalul) de conștiința cotidiană (inteligența, procesul asociativ, sensibilitatea, memoria, etc.). În acel caz, dinamica mentală se reîntoarce în dinamica fizică, oarbă, cosmică (prakriti). *«Slăbirea acestor* kleshas *se împlinește prin reducerea lor în incapacitate de a oferi obstacole în calea dreptei judecăți. Și aceasta e efectul disciplinei Yoga, atît prin procese vizibile cît și invizibile»* (Vijnâna Bhikshu, *Yogasara* cap. II). Între experiența normală și *samadhi* e *un salt* calitativ, care rupe cercul etern *vâsanas-karmas*.

În stările mentale dureroase *(klishta)*, care se poate traduce de asemenea «păcătoase» nu pot exista alte stări *(aklishta)* sau chiar dacă ar exista, nu s-ar putea manifesta, fiind blocate, barate de stările *klishta*. Astfel explică Yoga solidaritatea umanității în rău, în experiența comună, dureroasă — și rezistența opusă de însăși condiția umană mesagiului renunțării. Durerea e un dat general, dar puțini sunt acei care au curajul renunțării și puterea de a parcurge complet itinerariul liberării — pentru că atît timp cît experiența e stăpînită de *klishtas* orice virtute transcendînd valorile lor e blocată, e împiedecată să se obiectiveze actual, pozitiv, e acceptată numai ca o nostalgie, nu ca o experiență. Din această nostalgie pentru izolatele stări pure *(aklishtas* = pure nu în sens moral, ci metafizic, adică transcenzînd iluzoriile raporturi psihologice eu-suflet) se ridică dorul de cunoaștere, iar prin cunoaștere natura experienții se revelează, și *klishtas* pot fi înlăturate printr-un înalt proces cognoscitiv *(viveka*, discriminație metafizică; de cîte ori ne referim la «cunoaștere» în sensul pozitiv, implicăm conținutul dat de Yoga: înțelegere metafizică a realităților și a binomului *purusha-prakrti)*. Între stările mentale pure *(aklishtas)* și cele impure *(klishtas)* — adică între viața sufletească de toate zilele și între spontanele, dar izolatele nostalgii pentru liberare — conflictul e permanent, chiar în conștiința neofitului angajat cu izbîndă în asceza meditativă. Aceasta se datorește faptului că *klishtas* rămîn în subconștient, de unde numai o meditație superioară le poate dezrădăcina. Rolul Subconștientului *(samkaras, vâsanas* etc.) în psihologia Yoga e de o capitală importanță, condiționînd întreaga experiență.

[Continuare în numărul viitor]

BIBLIOTECA „ASTRA"
C.J.B.T.U.

FROM THE CONTENTS :

Points of View : *Value and Truth in Romanian Culture* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, D. R. Popescu, Valeriu Râpeanu, Virgil Teodorescu) ; *Panait Istrati's Centenary :* an inedited essay by Vasile Băncilă ; Poetics : *Writing and orality* (Adrian Marino) ; *For a phenomenology of rewriting* (Marian Papahagi) ; Literary Confessions : *Mihnea Gheorghiu ;* Parallel Mirrors : *The Romanian 1848 Movement and German Culture* (Paul Cornea) ; *The Outlaw in South-East European Literatures* (Mircea Muthu) ; Contemporary Profile : *Octavian Paler* (Edgar Papu) ; Inedited texts by *Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Al. Odobescu, I. Negruzzi, V. Voiculescu, T. Vianu ; Why Do I Write ? What Do I Believe In ?* (Nicolae Breban, Constantin Ţoiu) ; Hypotheses : *An Unknown Source of The «Brancovean Anonyme»* (D. Velciu) ; *Opinions and Attitudes* (Şerban Cioculescu, Z. Ornea, Al. Piru, Cornel Regman). In this issue Marin Sorescu comments on *C. Conachi*'s poetry. Our serial publication of Mircea Eliade's *Doctorate Thesis* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Points de vue : *Valeur et vérité dans la culture roumaine* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, D. R. Popescu, Valeriu Râpeanu, Virgil Teodorescu) ; *Panait Istrati Centenaire :* un essai inédit par Vasile Băncilă ; Poétique : *Ecriture et oralité* (Adrian Marino) ; *Pour une phénoménologie de la récriture* (Marian Papahagi) ; Confessions littéraires : *Mihnea Gheorghiu ;* «Reflets» : *La génération roumaine de 1848 et la culture allemande* (Paul Cornea) ; *Le haïdouk dans les littératures sud-est européennes* (Mircea Muthu) ; Présences contemporaines : *Octavian Paler* (Edgar Papu) ; Textes inédits par *Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Al. Odobescu, I. Negruzzi, V, Voiculescu, T. Vianu ; Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Nicolae Breban, Constantin Ţoiu) ; Hypothèses : *Un source inconnue de l'«Anonyme brancovan»* (D. Velciu) ; *Opinions et attitudes* (Şerban Cioculescu, Z. Ornea, Al. Piru, Cornel Regman). Dans ce numéro, *La poésie de C. Conachi,* choix et commentaires par Marin Sorescu. On continue la publication en feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

Ansichten : *Wert und Wahrheit in der rumänischen Kultur* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, D. R. Popescu, Valeriu Râpeanu, Virgil Teodorescu) ; *Die Hundertjahrfeier von Panait Istrati :* ein unbekanntes Essay von Vasile Băncilă ; Poetica : *Schriftlichkeit und Mündlichkeit* (Adrian Marino) ; *Für eine Phänomenologie der Variante* (Marian Papahagi) ; Literarische Bekenntnisse : *Mihnea Gheorghiu ;* Widerspiegelungen : *Die «achtundvierziger» Generation und die deutsche Kultur* (Paul Cornea) ; *Der Hajduck in den süd-östlichen Literaturen Europas* (Mircea Muthu) ; Profil eines Zeitgenossen : *Octavian Paler* (Edgar Papu) ; Unbekannte Texte von *Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Al. Odobescu, I. Negruzzi, V. Voiculescu, T. Vianu ; Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Nicolae Breban, Constantin Ţoiu); Hypothesen : *Eine unbekannte Quelle der anonymen Chronik über Brâncoveanu* (D. Velciu) ; *Meinungen und Gesinnungen* (Şerban Cioculescu. Z. Ornea, Al. Piru, Cornel Regman). Marin Sorescu kommentiert in diesem Heft die Dichtung *C. Conachis.* Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Точки зрения: *Ценность и истина в румынской культуре* (Зое Думитреску-Бушуленга, Д. Р. Понеску, Валериу Рыпяну, Вирджил Теодореску) ; *Сто лет со дня рождения Панаита Истрати:* неопубликованное эссе Василе Бэнчилэ; Поэтика: *Речь письменная, речь устная* (Адриан Марино) ; *К феноменологии воспроизведения текста* (Мариан Папахаджи) ; Литературная исповедь: *Михнеа Георгиу ;* Параллельные зеркала: *Пашоптизм и немецкая культура* (Пауль Корня) ; *Образ гайдука в литературах юго-восточной Европы* (Мирча Муту) ; Портрет современника: *Октавиан Палер* (Эдгар Папу) ; Неопубликованные тексты *Михая Эминеску, И. Л. Караджале, Ал. Одобеску, И. Негруцци, В. Войкулеску, Т. Виану ; Пойему пишу ? Во что верю ?* (Николае Бребан, Константин Цою) ; Гипотезы: *Нераскрытый источник „Анонима Брынковенеску"* (Д. Велчиу) ; *Критические взгляды и мнения* (Шербан Чокулессу, З. Орня, Ал. Пиру, Корнел Регман). В этом номере Марин Сореску комментирует поэзию *К. Конаки. Докторская диссертация* Мирчи Элиаде (продолжение).

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 33, fascicula III, pp. 329—488

Lei 30

NU UITAŢI!
ABONAMENTUL PE 1985 VĂ ASIGURĂ
PRIMIREA LA TIMP A ACESTEI PUBLICAŢII

În numărul viitor:

- *O scrisoare pierdută* centenară
- HASDEU contra SLAVICI
- *Fenomenul capitalei literare:* Pierre RIVAS, Manfred GSTEIGER
- OCTAVIAN GOGA alias *Trubadur?*
- Confesiuni literare: Eugen COŞERIU
- Nu CREANGĂ, ci... CARAGIALE!

Administraţia revistei
EDITURA ACADEMIEI
Calea Victoriei, 125, sector 1, Bucureşti
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

2796

4
1984
ANUL XXXII, OCT.—DEC.

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXII
4 *octombrie decembrie*
1984

Director fondator :

G. Călinescu

În acest număr :

- «Bonus pastor» *și blasfemia heliadescă*
- *Confesiuni literare :* Eugen COȘERIU
- J. DERRIDA și poststructuralismul
- *Controverse :* «Cazul Blaga» — II
- Adrian MARINO — *Sacrul și profanul*
- *Confluențe:* M. GSTEIGER, V. KLOTZ, J. P. MESTAS, P. RIVAS, L. VAJDOVÀ
- *Două feluri de a fi atent* — Mihai ȘORA
- În foileton : Mircea ELIADE — *Teza de doctorat* (VIII)

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"
al Universității din București

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1 IUL. 2014

76

- IUL. 2005

Revista

de istorie

şi teorie

LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida

ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial :

Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Str. Frumoasă, nr. 26, Bucureşti, of. poştal 12.*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : *50.79.60*

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

I 2796

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Revista
de istorie și teorie LITERARĂ

... 2022

Anul XXXII, Nr. 4, Octombrie — Decembrie 1984

Sumar

3 **Știință, cultură, spirit revoluționar — orizontul umanist al României socialiste** (R.I.T.L.)

REPERE FUNDAMENTALE

7 *Poezia românească din secolul al XVII-lea : o experiență* (Dan Horia MAZILU)
11 *«Bonus pastor» și blasfemia heliadescă* (Dan MĂNUCĂ)
14 *V. Voiculescu — coincidentia oppositorum* (Cornel UNGUREANU)
19 *Marin Preda și «romanul filosofic»* — II (Traian PODGOREANU)

POETICA

23 *Hermeneutica ideii de literatură : sacrul și profanul* (Adrian MARINO)
30 *Filosofia poststructuralistă a lui Derrida* (Ioana Em. PETRESCU)

ANCHETA NOASTRĂ

36 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspund Cezar BALTAG și Florin MUGUR)

SAECULUM

O SCRISOARE PIERDUTĂ centenară
38 *Arta narativă a «Scrisorii...»* (Ștefan CAZIMIR)
42 *Recursul la umor* (Eva CATRINESCU)
ALFONS AL X-LEA CEL ÎNȚELEPT
44 *După șapte secole* (Francisca IOVA)
CAMIL PETRESCU — 90
48 *«Privirea uneori încremenită a ochilor albaștri...»* (Al. ROSETTI)
49 *Șase scrisori către G. Călinescu* (Nicolae MECU)

OGLINZI PARALELE

52 *Poezia arabă clasică și lirica trubadurească și a Minnesangului* (Grete TARTLER)
56 *Pașoptismul și cultura germană* — II (Paul CORNEA)
62 *Barocul — un stil în echilibru instabil* (Dan D. PĂCURARIU)

36458.

CONFESIUNI LITERARE

67 Eugen COȘERIU : *«Toate problemele culturii și toate formele ei sînt și ale noastre»* (Convorbire consemnată de I. OPRIȘAN)

PROFIL CONTEMPORAN

73 *George Bălăiță și structurile epicii moderne* (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)
75 *«Romanul» despre roman la Mario Vargas Llosa* (Coman LUPU)
79 Michel BUTOR : *Itinerar spiritual* — VII (Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

CONFLUENȚE

83 *Privire asupra poeziei române de azi* (Jean-Paul MESTAS)
86 *Probleme ale comunicării interliterare* (Libuša VAJDOVÁ)
89 *Interferențe luministe și romantice sud-est europene* — I (Victor NEUMANN)
93 *Unele aspecte ale științei literare actuale* (Volker KLOTZ)

TEXTE ȘI PRETEXTE

95 *Despre două feluri de a fi atent* (Mihai ȘORA)

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

101 *Frumoasa adormită din pădurea defrișată sau* «ale lumii învîrtejiri» *în Cronicile versificate* (Antologie și comentariu de Marin SORESCU)

SYMPOSION

107 *Fenomenul «capitalei literare»* (Mircea ANGHELESCU)
108 *Modernité, avant-garde et capitale littéraire internationale* (Pierre RIVAS)
112 *L'écrivain suisse et les capitales allemandes et française* (Manfred GSTEIGER)

RESTITUIRI

117 *Precizări privind una din sursele «Divanului»* (Mihai MORARU)
121 *O scrisoare «uitată» a lui Caragiale* (Dorina GRĂSOIU)
122 *Un ciclu de narațiuni populare stenografiate* (Iordan DATCU)
126 *Alte mărturii epistolare : I. Negruzzi — D. Zamfirescu* — II (Al. SĂNDULESCU)
131 *A scris Tudor Arghezi un «discurs de recepție» ?* (Stela TOMA)

CRONICA EDIȚIILOR

133 *Alexandru Odobescu și corespondenții săi* (Andrei PIPPIDI)
138 *La închiderea unei «dezbateri»* (R.I.T.L.)

OPINII ȘI ATITUDINI

139 *«Integrala Eminescu» și alte cîteva probleme* (Aurelia RUSU)
145 *Post-scriptum la o «crestomație»* (Cătălina VELCULESCU)
147 *Controverse : «Cazul Blaga»* — II (Pavel ȚUGUI)

151 **BREVIAR ● AQUA FORTE**

ÎN FOILETON

153 Mircea ELIADE : *Teza de doctorat* — VIII (Text îngrijit : C. POPESCU-CADEM)

«Literatura, artele — care au cunoscut o puternică dezvoltare în anii socialismului și care în cincinalul trecut au dat noi opere de mare valoare, avînd un rol important în întreaga activitate cultural-educativă — trebuie să promoveze cu mai multă îndrăzneală spiritul revoluționar în noile creații.»

NICOLAE CEAUȘESCU

ȘTIINȚĂ, CULTURĂ, SPIRIT REVOLUȚIONAR – ORIZONTUL UMANIST AL ROMÂNIEI SOCIALISTE

La ora cînd întreaga țară pășește în anul 1985, nutrind ferma convingere în viitorul luminos al patriei, cu toate forțele strîns unite în jurul Partidului, al Secretarului său General, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, în numele celor mai nobile idealuri ale umanismului revoluționar, conștiința națională românească păstrează, intacte în profunda lor rezonanță istorică, dezideratele și concluziile exprimate în **Raportul la cel de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român.** Moment de multiple semnificații în viața poporului nostru, etapă istorică prin care se jalonează în chip hotărîtor viitoarea dezvoltare a societății socialiste românești, eveniment de amplă însemnătate în viața politică internațională, Congresul al XIII-lea al Partidului și, în primul rînd, istoricul Raport prezentat de tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, au sintetizat principalele linii de forță ale dezvoltării națiunii noastre, stabilind perspectivele generale și căile particulare de acțiune, ce garantează înaintarea țării pe noi culmi de civilizație și progres, înscrierea, pe toate planurile, a țării noastre în circuitul mondial de valori materiale și spirituale.

Arătînd că, în perioada care a trecut de la Congresul al XII-lea al Partidului, **«o puternică intensificare a cunoscut cercetarea științifică, aducînd o contribuție de însemnătate deosebită la întreaga dezvoltare economico-socială a patriei noastre»** și subliniind că **«s-a desfășurat, de asemenea, o vastă activitate de educare și formare a omului nou, constructor conștient al socialismului»**, că **«literatura, arta,**

întreaga creație cultural-artistică au adus o contribuție valoroasă la activitatea de formare a omului nou, la dezvoltarea conștiinței socialiste a maselor», tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU a menționat totodată că **«în realizarea programului de dezvoltare economico-socială în cincinalul viitor, un rol de importanță deosebită îl au cercetarea științifică, introducerea cu rapiditate și fermitate în producție a rezultatelor cercetării, a noilor cuceriri ale științei și tehnicii moderne»**.

În vastul proces de făurire a unei structuri economico-sociale moderne, capabilă să intre în dialog constructiv, de la egal la egal, cu țările puternic industrializate, știința și cultura, cu alte cuvinte suprastructura națională, au cunoscut în ultimii ani, la noi, unele mutații fundamentale de accent. Paralel cu industrializarea, cu asimilarea în producție a celor mai moderne și eficiente tehnologii de fabricație, cu creșterea productivității muncii și realizarea unei competitivități pe plan mondial a produselor industriale românești, paralel cu programul de înfăptuire a noii revoluții agrare, — știința, învățămîntul și cultura au intrat într-o nouă fază de dezvoltare, bazată pe răspunsul ferm și eficient, adecvat cerințelor proprii actualului stadiu de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate în România.

Totodată, în momentul de față, se poate vorbi de un nou tip de relație ce caracterizează binomul cercetare-producție și — analizînd mai în profunzime — despre un nou raport între **spiritul științific** și **spiritul revoluționar.**

Pentru cercetarea literară, această relație simbiotică este de o importanță pur și simplu vitală. Ea implică, în primul rînd, acumularea cantitativă de date, etapă inevitabilă ca premisă originară : alcătuirea instrumentarului metodologic, publicarea sistematică de documente și sinteze istorico-literare, constituirea corpusului național de documente, atenția egal distribuită tuturor zonelor și perioadelor de dezvoltare a literaturii și artei naționale. În al doilea rînd, spiritul științific, pe bazele căruia se edifică întregul patrimoniu documentar și metodele de investigație a faptului de cultură, intră într-o relație de reciprocă eficacitate cu spiritul revoluționar ce trebuie să caracterizeze procesul de valorizare a Documentului. Astfel încît, textul istorico-literar este nu numai cunoscut și analizat în sine, cu acel bun spirit ce respectă adevărul istoric și este apt a se plia pe prezentul bine delimitat, care a constituit contextul edificator al Textului, dar și trecut prin filtrul prezentului propriu-zis al cercetării, asimilat cerințelor contemporaneității și pus în dialog cu celelalte ideologii europene și universale. Mai corect spus, este vorba de un dublu circuit : pe de o parte, se reface și se respectă contextul operei, pe de alta, se reactualizează semnificațiile de importanță trans-temporală ale acestuia. Desigur, spiritul științific contemporan a depășit etapa în care Trecutul era cîteodată manevrat și limitat, înghesuit procustian în cadre ideologice ale Prezentului. În același timp, odată cu cunoașterea profundă a datelor tradiției, acestea devin — prin ceea ce au peren — componente ale vieții spirituale contemporane.

Spiritul revoluționar — al cărui statut sintetizează spiritul științific atît ca premisă, cît și ca finalitate — este prin excelență ostil fixității, legea lui fundamentală fiind acceptarea devenirii dialectice a fenomenelor. Pentru activitatea ideologică, acest fapt este esențial. **«Schimbările care au loc în societatea noastră și pe plan mondial** — arăta Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, în magistralul Raport la cel de-al XIII-lea Congres — **fac necesar să desfășurăm o tot mai intensă activitate educativă, ideologică, pentru studierea și înțelegerea fenomenelor economico-sociale, a acțiunii legilor dialecticii, în dezvoltarea societății omenești, pentru a da răspuns științific problemelor ridicate de viață, de evoluția umană»**.

Spiritul revoluționar în cercetarea literară înseamnă, așadar, nu numai continua perfecționare a instrumentelor, nu doar acordarea calificativului de «contemporan» unor semnificații desprinse din istoria literaturii și nu numai acceptarea **de plano** a caracterului dialectic al dezvoltării culturii, dar și — mai ales, racordarea particularităților naționale la panoul de valori universal. Dublul traiect tradiție-contemporaneitate, precum și cel ce caracterizează relația național-universal prezintă o serie de particularități în cazul evoluției istorice a societății românești, unde presiunile istoriei au generat adeseori **aparența** unei fragmentări, a unei serii continue de discontinuități. Aparență, care, se știe, a dus — și, din păcate, mai duce încă, în unele cercuri politice și chiar culturale ostile realității și realizărilor României socialiste — la concluzii unilateralizante, ce malformează trecutul și caracterul unitar și omogen al culturii române.

Spiritul științific și spiritul revoluționar, premise fundamentale în cercetarea literară, rezidă, așadar, în detectarea și prezentarea pregnant-adecvată a acelor elemente de continuitate și omogenitate, care există în aproape toate straturile ce compun contextul unui fapt cultural. Iată de ce, atunci cînd Secretarul General al Partidului, arată că în **«cercetarea științifică trebuie să se manifeste cu putere spiritul revoluționar în abordarea cu toată îndrăzneala a marilor probleme»** — un examen de conștiință profesională și, implicit, civică și patriotică, se impune cu hotărîre de la sine. Cercetarea istorico-literară are drept scop primordial cunoașterea în cele mai mici detalii a contextului propriu-zis al Operei. A contextului național, întîi de toate, și a celui european, în al doilea rînd. Orice fapt de cultură nu poate fi cunoscut în esența și specificitatea sa decît raportîndu-i semnificațiile la întregul sistem de valori al epocii sale. Reliefarea particularităților trebuie dublată, apoi, de înscrierea acestora la cadrele generale, semnalînd coeficientul de originalitate și coeficientul de sincronizare, deținute de evenimentul cultural aflat în discuție.

Pentru că, așa cum observa tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, **«trebuie să avem permanent în vedere că generalul se realizează întotdeauna în condiții concrete și se afirmă în forme particulare, deosebite de la o țară la alta — așa cum suma experiențelor sociale particulare se exprimă în legile generale obiective ale dezvoltării societății omenești. Se impune deci să dezvoltăm și să îmbunătățim continuu concepția noastră revoluționară despre lume și viață, activitatea ideologică»**. Studierea legilor de dezvoltare a generalului, acceptarea legităților imanente ale devenirii, sînt operații ce presupun imperios cunoașterea adecvată a particularului ; în al doilea rînd, studierea seriilor de dezvoltări particulare conduce, aproape de la sine, într-o analiză științifică independentă de orice interes extracultural, la sesizarea constantelor, a invariantelor, pe baza cărora se poate contura imaginea generală a fenomenului.

Aceste două componente, național și universal, au stat și stau permanent în atenția cercetării literare de la noi. Ostil prin definiție **statu quo**-ului și tabuurilor, spiritul revoluționar, în reciprocă funcționalitate cu spiritul științific, are drept scop asimilarea organică a procesului evolutiv, original și sincronic totodată, unitar și continuu, al culturii naționale. Treapta următoare o reprezintă afirmarea acestui coeficient de originalitate pe plan mondial ; comentarea unor curente, opere sau tendințe prezente în literatura lumii, de către autori români sau angajarea unor discuții privind probleme de interes teoretic, cu sferă de interes generală, paralel cu publicarea unor studii asupra literaturii noastre, realizate de cercetători străini — reprezintă un deziderat important și în programul revistei noastre.

După cum afirmă în mod consecvent Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, trăim într-o epocă străbătută de mari contradicții politice, economice, sociale, de inechități pe plan mondial. Faptul de cultură, aparent izolat, într-o utopică autonomie, este, în fond, implicat în majoritatea manifestărilor naționale și continentale. Iar **înțelegerea reciprocă** și cooperarea internațională — deziderate majore ale lumii de azi — sînt și în cultură o condiție vitală a civilizației contemporane. După cum a făcut-o în mod constant pe parcursul noii sale serii, Revista noastră își propune să continue acest dialog inter-cultural, angajîndu-și forțele în comentarea celor mai semnificative curente de idei, a celor mai importante personalități și opere literare pe plan mondial, paralel cu stimularea și prezentarea unor analize adecvate asupra valorilor și condiției culturii române contemporane, analize aparținînd unor cercetători de peste hotare. De asemeni, studiile de teoria literaturii, cele care, prin însuși statutul lor, pot crea mai lesne un limbaj analitic comun, așadar, punți de înțelegere reciprocă, vor fi publicate în parelel, creînd astfel premisele unei colaborări de mai multe ori profitabilă.

Cincinalul 1980—1985, pe lîngă multele transformări revoluționare pe care le-a îndeplinit sau inaugurat, la toate nivelele societății noastre, a impus în chip hotărîtor o condiție vitală a dezvoltării : **lupta pentru o nouă calitate.** În domeniul cercetării literare, această condiție fundamentală capătă cîteva nuanțe specifice. Aceasta pentru că, aici, spiritul revoluționar ce garantează saltul calitativ acționează întîi de toate **sub raport cantitativ** și anume în privința acumulării documentare, a realizării de ediții, de instrumente de lucru în sens larg. Pe de altă parte, noua calitate, reclamată imperios de stadiul actual de dezvoltare a istoriei, criticii și teoriei literare, acționează decisiv în sfera operațională, în valorizarea noii informații produse. Judecînd cu maximă responsabilitate, dintr-o atare pers-

pectivă, rezultatele activității Institutului «G. Călinescu» în cincinalul actual, vom ajunge la concluzia că ambele aspecte enunțate au beneficiat nu numai de întreaga atenție a colectivului, dar și de eficiența unor rezultate corespunzătoare generoaselor premise.

Astfel, numai din 1980 și pînă astăzi au fost realizate lucrări de importanță națională, cum ar fi **Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice** — II, **Crestomația de literatură română veche** — I, **Literatură română contemporană**, I — **Poezia**, II — **Proza**, o istorie a literaturii române contemporane, apărută în R. D. Germană, **Atitudini și polemici literare în presa interbelică**, studii unitare, dedicate unor personalități precum Eminescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, I. Minulescu, unor reviste importante, cum ar fi **Revista Fundațiilor Regale** sau unor fenomene incitante de cultură : **Jules Michelet și revoluționarii români de la 1848, Romanul polonez contemporan**, au fost publicate ediții din opera lui Heliade Rădulescu, Hasdeu, C. A. Rosetti, G. Călinescu, Iacob Negruzzi, Duiliu Zamfirescu, I. M. Sadoveanu, Mateiu Caragiale, Vladimir Streinu, C. D Aricescu. De asemeni, au fost încheiate și predate editurilor sau inaugurate și aflate acum în pragul finalizării ori în plină desfășurare ample sinteze de literatură comparată (**Vocația europeană a literaturii române**, relații literare româno-sovietice, româno-chineze, româno-turce), **Bibliografia I. L. Caragiale**, editarea operei complete a lui G. Călinescu, alături de alte ediții din opera unor Hasdeu, I. L. Caragiale, Matei Millo, C. A. Rosetti, D. Zamfirescu, studii privind formele romanului românesc, structuri mito-poetice în lirica secolului XX, receptarea operei lui Caragiale sau formele interogației în poezia română, eseuri și monografii despre M. Sadoveanu, M. Sebastian, conceptul de «autenticitate» în romanul interbelic, aspecte ale romanului american modern, alături de o **Bibliografie a literaturii române vechi** și de alte **Documente și manuscrise literare inedite** (vol. V—VI).

Noua calitate asigurată de sporul substanțial de profesionalism se reflectă, așadar, *atît în multitudinea titlurilor, cît și în evoluția metodologiei*, a capacităților de interpretare plurivalentă a faptului de cultură. Desigur, și în domeniul nostru sînt încă multe de făcut, după cum o afirmă cu claritate și documentele de partid. Sincretismul procedeelor de investigare și evaluare, lărgirea orizontului comparatist, depășirea acelei excesive specializări ce poate degenera în unilateralizare și dogmatism, cunoașterea nivelului actual al informației pe plan universal, ș.a. — sînt cerințe cărora noua calitate solicitată cercetării literare trebuie să le răspundă cu eficiență și promptitudine.

Angajați cu toate forțele, cu tot ce au mai bun, în vastul proces de îndeplinire a programului trasat de cel de-al XIII-lea Congres al Partidului, oamenii de cultură și artă, istoricii, criticii și teoreticienii literari din România sînt decișii, cu profundă responsabibilitate comunistă, să răspundă îndemnului Secretarului General, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU : «Să unim, deci, toate forțele poporului, să **concentrăm toate mijloacele de care dispunem pentru a duce mai departe procesul revoluționar al dezvoltării societății noastre, pentru a ridica pe o treaptă nouă opera istorică pe care eroicul nostru popor o înfăptuiește în România, sub conducerea gloriosului partid comunist**».

REPERE FUNDAMENTALE

POEZIA ROMÂNEASCĂ DIN SECOLUL AL XVII-LEA – O EXPERIENȚĂ

Dan Horia MAZILU

Începînd prin a fi scrisă în slavonește, dar «naționalizîndu-se» apoi, destul de repede, și fixînd cîteva «trasee» ce se vor arăta practicabile decenii la rînd, poezia românească din secolul al XVII-lea — înregistrată de istoricii mai vechi ai literaturii noastre (între ei și de G. Călinescu) în formulări ce nu fac doar o inventariere de rutină, ocolită, însă, în chip curios, ori expediată sumar în sintezele mai noi — constituie o secțiune a literaturii române ce își așteaptă cercetătorii.

Ar fi lipsit de temei să încercăm a stabili o legătură, fie și mediată, între producțiile versificate ale secolelor XV și XVI și stihurile veacului al XVII-lea, pentru simplul motiv că această relație nu ființează. Cele două categorii de texte aparțin unor sfere și coduri culturale diferite. Între grupajele de versuri ce încep să orneze tipăriturile secolului al XVII-lea (fără a fi, toate, *«versuri la stemă»*), întîi în Țara Românească, apoi și în Moldova, și textele poetice pe care literatura română le moștenise din veacurile anterioare există deosebiri fundamentale. Dacă ar fi raportate la această «tradiție poetică» în limba slavonă, care cuprinde — cum se știe — cunoscutele *«pripeale»* (redactate, se pare, întîi în grecește), scrise de monahul Filotei la începutul secolului al XV-lea, un *Imn sfîntului Nicolae Nou*, alcătuit pe la începutul veacului al XVI-lea de protopsaltul putnean Eustatie, un *Cuvînt de laudă* consacrat aceluiași sfînt de Teodosie, egumenul de la Neamț (pe la 1534), un alt imn în cinstea sfîntului Mihail Mărturisitorul, compus de vistiernicul muntean Simion Dedulovici în același secol, diverse rugăciuni ocazionale alcătuite în sănătatea membrilor familiilor domnitoare din Moldova, tot în secolul al XVI-lea, sau *Versul de plîngere al omului căzut către sufletul său* al lui Anastasie Crimca — versurile, eminamente laice, ale căror «tipare» — pentru literatura română — le toarnă Udriște Năsturel, nu ar reuși să primească niște explicații convingătoare. Primele, cele vechi, descind fără putință de tăgadă din poezia imnică bizantină și au în literatura noastră rosturi adînci, alcătuind un domeniu al *«poeziei culte»* din epoca Prerenașterii și a Renașterii [1]. Cestelalte, produse ale secolului al XVII-lea (dar și ale celui următor), aparțin evident unei alte sfere culturale, care izbutise și ea, între timp, să creeze — în Europa răsăriteană — o «tradiție» deloc de neglijat.

Pentru noi este limpede că, prin *«versurile la stemă»* (deși, repetăm, între grupajele ce împodobesc tipăriturile epocii apar și *«epigrame»* și *«cuvinte de laudă»*), literatura română a contribuit substanțial la impunerea, în inventarul formelor poetice baroce, a unei specii particulare de *«vers emblematic»* [2]. Autorii acestor stihuri, pentru care poezia însemna (încă) doar versificație, meșteșug ce se putea învăța prin deprinderea științei de a împodobi textul prin figuri retorice [3], au drept

---

[1] Vezi : Dan Horia Mazilu, *Literatura română în epoca Renașterii*, București, Ed. Minerva, 1984, p. 146—153.

[2] Vezi : Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, Ed. Minerva, 1976, cu deosebire capitolul *Stihurile la stemă — o poezie emblematică sui-generis*, p. 121—156.

[3] Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, București, Ed. Minerva, 1982, p. 88.

de cetate între cei socotiți, de obicei, «întemeietori». Ei se numesc Udriște Năsturel, Varlaam, Daniil Andrean, Dosoftei, Mihail Stefanovici, Mitrofan, Antim Ivireanul, Radu Greceanu...

Circumstanțele, sensibil modificate în raport cu veacurile precedente, ale secolului al XVII-lea ne îndeamnă să căutăm a afla ce instrumente de instruire în ale *versificației* — și *meșteșugului poetic* în general — s-au putut găsi la îndemîna cărturarilor români tentați să se exerseze în acest domeniu.

Poetica și *retorica* trebuie să se fi numărat neîndoielnic între disciplinele ce se studiau la acea *«schola graeca et latina»*, ce a funcționat la Tîrgoviște, în al doilea deceniu al domniei lui Matei Basarab și printre ai cărei profesori s-au aflat Pantelimon (Paisie) Ligaridis, celebru erudit și viitor mitropolit de Gaza, și Ignatie Petritzis, greci amîndoi, preparați în școlile iezuite în vederea campaniei de penetrare către Răsărit a catolicismului [4]. De altfel, destui cărturari greci, de regulă foști ori viitori înalți prelați ai ortodoxiei răsăritene, își găsesc în acea epocă adăpost vremelnic în Țările Române, scriu aici, punînd bazele viitoarei înrîuriri a elenismului de factură nouă [5]. Este drept că în anii domniei lui Matei Basarab — ca etapă de referință — această influență nu s-a putut instala solid în Țara Românească, datorită, pe de o parte, orientării antigrecești a politicii curții domnești și presiunii culturale pertinente pe care o exercita, pe de altă parte, Kievul lui Petru Movilă. Cărturarii care îl consiliau pe voievod operau însă, fără îndoială, distincțiile necesare, astfel că acei ani nu au fost, totuși, principial potrivnici limbii și culturii elene, de vreme ce între secretarii cancelariei domnești activa la un moment dat Dionisie Comnen, un intelectual de vază, care va ajunge în 1671 patriarh ecumenic, și tot la Tîrgoviște găsea loc prielnic pentru dezbateri teologice Meletie Syrigos, vestitul — pentru știință și intrasigență — teolog constantinopolitan. Însumarea tuturor acestor elemente indică limpede o prezență (cu prelungiri controlabile) a influenței grecești, deocamdată, însă, motivat inconsistentă.

În vremea aceluiași Matei Basarab și în consonanță cu orientarea culturală dominantă, la Tîrgoviște a funcționat, pe lîngă mitropolie, și o școală de limbă slavonă, lăcaș în care putem vedea, credem, o instituție de tip (și nivel) «gimnazial» [6]. Profesorii acestei școli (dar să nu-i uităm nici pe cei ce lucrau ca preceptori în casele aristocraților) [7], cei ale căror nume ni s-au transmis, posedau, la fel ca boierii cărturari [8], biblioteci, din care nu lipseau tipăriturile ucrainene importante. Printre acestea se afla, se știe, și cunoscuta gramatică a lui Meletie Smotrițki, tipărită la Evie, în 1619, lucrare valoroasă ce va fi prelucrată la noi pentru nevoile învățămîntului local [9] sau copiată integral [10] și pe care, spre sfîrșitul secolului, Antim Ivireanul va găsi cu cale să o retipărească la Rîmnicu Vîlcea.

Avem temeiuri a crede că această *Gramatiki slavenskia pravilnoe sintagma* a polemistului și poetului ucrainean Meletie Smotrițki s-a numărat printre manualele utilizate de elevii școlilor din Țara Românească, ai celei de la Tîrgoviște în primul rînd. Or, în această lucrare, chestiunilor de poetică și de teoria versificației le este rezervat un spațiu însemnat. Smotrițki elaborează o complicată (și necesară, din perspectiva vechilor tratate de poetică) clasificare a vocalelor în funcție de cantitatea lor, dar cutează și către zone mai profunde. Discută, de pildă, relația de adecvare dintre *«metru»* și *«semnificație»*, propune modele — insistînd asupra strofei silabice de tip saphic —, încearcă precizări terminologice (deosebirea dintre *«stih»* și *«virș»*, versul ucrainean de 12—13 silabe avînd deja o bine consolidată tradiție) [11] etc. Toate acestea constituiau informații de un bun nivel (comparabile, deci, cu expunerile din alte lucrări de factură similară ale timpului), bine selectate și exemplificate, prezentate într-un sistem ce urmărea calea firească a achizițiilor

---

[4] Victor Papacostea, *Les origines de l'enseignement supérieur en Valachie*, în *Revue des études sud-est européennes*, I, 1963, nr. 1—2, p. 16—37.

[5] Vezi : Dan Horia Mazilu, *Udriște Năsturel*, București, Ed. Minerva, 1974, p. 20—22.

[6] P. P. Panaitescu, *L'influence de l'oeuvre de Pierre Mogila...* extras din *Mélanges de l'École Roumaine en France*, V, Paris, 1926, p. 36—41 ; Victor Papacostea, *O școală de limba și cultura slavonă la Tîrgoviște în timpul domniei lui Matei Basarab*, în *Romanoslavica*, vol. V, București, 1962, p. 183—194 ; Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 40.

[7] Udriște Năsturel îl aduce pentru instruirea fiilor săi pe ucraineanul Feodor.

[8] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 40.

[9] Diomid Strungaru, *Gramatica lui Smotrițki și prima gramatică românească*, în *Romanoslavica*, vol. IV, București, 1960, p. 289—306.

[10] Victor Papacostea, *op. cit.*, p. 192—193.

[11] M. M. Sulyma, *Teorija viršuvannja na Ukrajini v XVI—XVII st. (sproba opysu i rekonstrukciji)*, în vol. *Literatura spadščyna Kyjivs'koji Rusi i ukrajins'ka literatura XVI—VIII st.*, Kiev, 1981, p. 106—113.

treptate. Notăm, în plus, că «exemplificările» compuse de Smotrițki țineau cont, într-o oarecare măsură, de experiența deja acumulată de versificația ucraineană a vremii (sugestiile sale — ca și cele ale altor autori de tratate ce se inspirau din aceeași prozodie grecească — nu vor fi însă agreate de practicieni).

În Moldova, școala pe care voievodul Vasile Lupu a înființat-o, în 1640, la Trei Ierarhi, numită în literatură «colegiu», trebuie să fi avut, în realitate, tot statutul unui «gymnasion», deși, dacă nu scăpăm din vedere ambițiile și pretențiile fondatorului, nu trebuie să excludem nici posibilitatea unui rang ceva mai înalt. Sursa din care a provenit sprijinul necesar începuturilor — Petru Movilă — ne ajută să refacem — cel puțin pentru prima fază, cea de preponderență «latină», adică pînă prin 1657 — profilul acestei instituții. Fiind așezat sub îndrumarea lui Sofronie Poceaski (retor, poet, dar și teolog de faimă [12], fost rector al colegiului movilean) și a altor profesori ucraineni, Colegiul de la Trei Ierarhi adoptase, verosimil, «planul de învățămînt» pe care colegiul kievean îl împrumutase, la rîndu-i, de la școlile iezuite. Era, de fapt, structura imaginată de Melanchton (dar elaborată pedagogic de J. Sturm din Strasbourg) [13], prin care studiile gimnaziale se concentrau în trei clase de gramatică (*«infima»*, *«media»* și *«suprema»* sau *«sintactica»*), o clasă de poetică și una de retorică (dacă adăugăm și *dialectica*, obținem disciplinele *«triviumului»*). Doar pe alocuri, în unele colegii de rang mai înalt, se predau teologia și filosofia, ca premisă pentru transformarea lor (așa cum s-a întîmplat cu amintita școală înființată de Petru Movilă la Kiev) în academii [14].

Sofronie Poceaski era (o știm, căci ne spune el însuși în prefața *Euharistirionului* tipărit la Kiev în 1632) *«profesor de retorică»*. Deci și dascăl de poetică, întrucît, după un obicei al timpului, profesorul care ținea cursul de retorică fusese, în anul precedent, titularul lecțiilor de poetică. Pe ce fel de manual de poetică vor fi învățat «spudeii» de la Iași ? Știrile directe lipsesc, dar unele informații parvenite din acea epocă ne ajută să reconstituim, la un nivel acceptabil de verosimilitate, un prezumtiv instrumentar didactic. Ținînd cont de faptul că școala ieșeană a început să funcționeze în anul 1640, presupunem că lecțiile de poetică citite în Moldova de Poceaski (sau de un altul) trebuie să fi fost foarte apropiate de cursul ținut la Colegiul movilean din Kiev, în 1637, de profesorul Kotkovski. Cursul profesorului kievean, intitulat *Liber artis poeticae... Anno Domini 1637*, semnalat de cercetători către jumătatea secolului trecut, pierdut și redescoperit de cîteva ori, editat în fine, recent [15], s-a păstrat într-o copie făcută de un elev *(«scriptus per me, Andream Starnowiecki»)* sub supravegherea «auditorului» său *(«sub recensione M. Kotozwarski»)* [16].

Poetica din 1637, ca și alte numeroase manuale întocmite sau utilizate de profesorii Academiei movilene în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, descindea din lucrările clasice, atunci, ale genului — cum erau *Jacobi Pontani Poeticarum institutionem libri tres* ori *Ars Poetica Alexandri Donati... libri tres* — și propunea, într-o ordine bine stabilită, «materii» cu caracter general *(«De necessitate artis»*, *«Notatio et natura poetices»*, *«Poetam ex necessitate adhibere carmen et de ordinibus poetarum»*, *«Quid materia poetae»*, *«Quis sit poetarum»*, *«Nomen Poesis»*, *«Origo Poesis»*, *«Quid sit imitatio»* etc.) și indicații de detaliu : *«Epopeea și părțile ei»* (cu paragraful *«Regulile ce țin de frumusețea hexametrului»*, *«Despre comedie și tragicomedie»*, *«Despre poezia bucolică»*, *«Despre poezia elegiacă»*, *«Despre poezia lirică»*, *«Despre poezia iambică și satirică»*, *«Epigrama și subtipurile ei»* (foarte ramificat), despre versurile *«curioase»* (cărora li se acordă un spațiu însemnat) ș.a.m.d.

---

[12] Coresponda, de pildă, cu celebrul filosof neoaristotelician Theophil Corydaleu asupra unor chestiuni de dogmatică (Cleobulos Tsourkas, *La vie et l'oeuvre de Théophile Corydalée*, în Théophile Corydalée, *Introduction à la logique*, București, 1970, p. XXII).

[13] F. Paulsen, *Geschichte des gelehrten Unterrichts*, band 1, Leipzig, 1919, p. 210, 292 (după Yaroslav Isajevyč, *Bratstva ta jih rol' v rozvytku ukrajins'koji kul'tury XVI—XVIII st.*, Kiev, 1966, p. 237, nota 23).

[14] Jaroslav Isajevyč, *op. cit.*, p. 132.

[15] V. I. Krekoten', *Kyjivs'ka Poetyka 1637 roku*, în vol. *Literatura spadščyna Kyjivs'koji Rusi...*, p. 118—154.

[16] Profesorii ucraineni, invitați să lucreze în școli din alte țări, aduceau cu ei manualele și cursurile utilizate la Academia movileană din Kiev. Așa au procedat și cei care au predat, în deceniul al patrulea al secolului al XVIII-lea, la Colegiul sîrbesc din Karlovți. Cercetătorul O. Horbac a identificat în lucrarea *Praecepta artis oratoriae in tres partes digesta et juventuti Illyrico-Rascianae tradita et explicata in Collegio Slavonico-Latino Carloviscensi* (folosit în anii 1736—1737) o prelucrare a cursului de retorică ținut la Kiev de Teofan Prokopovici în anii 1706—1707 (vezi O. Horbač, *Karlovec'ki rukopisni Praecepta artis oratoriae z 1736—37 rr. Videns'koji Nacional'noji Bibloteky*, în *Bohoslovia*, tom XLIV, Roma, 1980, p. 73 și urm.).

Aşezînd, însă, alături preceptele recomandate în tratatele de poetică şi produsele versificatorilor, observăm că şi în literatura română s-a petrecut un fenomen similar celui semnalat între literaţii ucraineni din secolul al XVII-lea — anume, ignorarea, în bună măsură, a modelelor propuse de manuale şi cultivarea unor specii şi forme pe care le impusese o «tradiţie» locală. Este vorba, deci, de o ignorare voită şi nu de ignoranţă, căci versificatorii (serios şcoliţi) cunoşteau regulile cel puţin în chip satisfăcător. Udriste Năsturel compune cu dezinvoltură *epigrame*, ştie ce este o *«gnomă numerică»* şi nu-i sînt străine nici alte «artificii», cum ar fi, de pildă, «jocul etimologic». Miron Costin scrie poezie elevată, în română şi în polonă, ba întocmeşte chiar şi un succint tratat de «teorie poetică». S-a constatat că «exhibiţiile» versificate — atît de dragi poeticelor barochizante — i-au atras cu destulă dificultate pe autorii de versuri din Estul şi Sud-estul Europei. Literatura ucraineană înregistrează abia prin Ivan Velicikovski (la începutul secolului al XVIII-lea) un prim scriitor dispus să compună *«poezie universală»*, *«figurativă»*, *«cronologică»*, *«acrostihuri»*, versuri *«reticulati»*, *«gryphici»* sau *«cancrini»*. La noi, Dimitrie Eustatievici produce, tot tîrziu, la jumătatea aceluiaşi secol al XVIII-lea, mostre de asemenea ingenioase alcătuiri. Cum ar fi, spre exemplu, acest distih prin care el exemplifica ce se înţelege prin «simfonie» *(«cînd să soglăsuiesc cuvintele unuia stih [cu] cuvintele altuia stih»)*:

Ce stri au ispră por
are care vit nirea
M ameste au pri scor

Dar să revenim. Care au fost, deci, *modelele* urmate de stihuitorii români din secolul al XVII-lea (generaţia Năsturel—Varlaam şi cei de după aceştia) în alcătuirea propriilor versuri în slavonă şi română?

Ilie Bărbulescu vedea în aceste stihuri (referindu-se, evident, la întreaga serie) o etapă notabilă a legăturilor literare slavo-române *(«Era deci, înainte de Dosoftei, o oarecare atmosferă îndemnătoare la poezie slavonească şi românească în acelaşi timp: în această atmosferă, versificarea românească cultă ieşea, ca mai toate manifestările vieţii noastre literare de atunci, din cea slavă, care-i slujea drept model»)*[17], lăsîndu-ne pe noi să medităm dacă se referea la nişte modele slave dinlăuntru, *«slavo-române»*, sau la o înrîurire externă.

Oprindu-se pe scurt asupra stihurilor lui Năsturel imprimate în *Molitvenicul* slavon din 1635, G. Călinescu considera că această *«obişnuinţă de a deschide cărţile cu o epigramă, adică cu o scurtă versificaţie omagială pentru principe, trecuse prin tipăriturile greceşti şi în cele slavone»*[18]. O înrîurire grecească, venită, deci, prin filieră slavă. (Dar care anume? Lipsa de preciziune persistă).

Din mai multe motive (expuse pe larg în monografia consacrată lui Udriste Năsturel), ipoteza lui G. Călinescu — cel puţin pentru prima etapă a producţiilor în versuri din secolul al XVII-lea — ni s-a părut greu de acceptat. Am încercat, ca urmare, să arătăm că, în contextul interferenţelor culturale ce au generat climatul spiritual din Ţara Românească în prima jumătate a secolului al XVII-lea, cel mai firesc ar fi să căutăm sursa manierei respective în tipăriturile ucrainene ale timpului, care preluaseră, dezvoltînd impresionant, o practică a scriitorilor Renaşterii poloneze. Am cercetat, ca atare, posibilele modele ale *«stihurilor la stemă»* (Năsturel va inaugura prin ele un lung şir de creaţii în versuri în literatura română) în cărţile imprimate în principalele centre ale Ucrainei şi am ajuns la încheierea că sugestiile privind cultivarea acestei specii de poezie emblematică (de la maniera de tălmăcire a simbolurilor şi pînă la «formele metrice» utilizate) au venit dinspre Ucraina apuseană[19]. Pînă şi unele stîngăcii, comune în mare parte producţiilor din cele două arii literar-culturale, confirmă această relaţie. Fenomenul de tranziţie de la versul asilabic spre cel silabic, mai ales către cel compus din treisprezece silabe, prezent în grupajele din cărţile est-slave, transpare şi în versurile lui Năsturel. Drumul acestui poliscriptor pînă la structurile limpezi ale stihurilor din *Urmarea lui Hristos* (Mănăstirea Dealu, 1647) sau din *Triodul Penticostar* din 1649 nu a fost, se vede, deloc uşor.

(Continuare în numărul viitor)

---

[17] Ilie Bărbulescu, *Versificaţia la noi înainte de Dosoftei*, în *Arhiva*, 1923, p. 199.

[18] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 52.

[19] Vezi: Dan Horia Mazilu, *Barocul...*, p. 128—136.

«BONUS PASTOR» ȘI BLASFEMIA HELIADESCĂ

Dan MĂNUCĂ

«timpi de scepticism, de necredință generale, de un ger moral și universal» (I. Heliade Rădulescu)

Dintre scriitorii români ai deceniului al șaselea al secolului trecut, Ion Heliade Rădulescu este, poate, unul dintre cei mai captivanți și, fără îndoială, cel mai reprezentativ. Am în vedere legătura profundă cu spiritualitatea torturată a epocii, sesizarea problematicii caracteristice și avansarea răspunsurilor menite să exprime și să provoace derută. Căci Heliade a fost, cu deosebire acum, un paradoxal, adorînd revolta, dar refugiindu-se în compromisuri și integrîndu-se compensator și eficient pentru el însuși abia în perioada exilului — cel mai lung și mai drastic din cîte au cunoscut scriitorii epocii. Desțărarea l-a adîncit în sine și, fără să-l rupă de realitate, l-a determinat să afle rezolvări cu caracter general, desprinse din tendințele generale, și nu răspunsuri la cazuri particulare, inaccesibile în situația de exilat.

Exilul i-a înlesnit, între altele, accentuarea unui sentiment, latent pînă atunci, al dublului și evidențierea dramatismului alterității, prin reliefarea preferinței pentru una sau alta din figurile imaginare ale eului. De aici și pînă la abordarea arhetipurilor la îndemînă nu mai era decît o cale extrem de scurtă, parcursă aproape cu frenezie. Așa s-au născut traducerea Bibliei *și comentariile apărute concomitent* — Biblicele sau Notiții istorice, filosofice, religioase și politice asupra «Bibliei» *(1858). Punctul de vedere al «notițelor» heliadești se întemeiază pe afirmația tranșantă, și consecvent urmată, că «adevărurile» mitice nu trebuie luate «după literă» (p. 58). O erezie mai mare cu greu s-ar putea imagina pentru acea epocă.*

Cele ce urmează se opresc asupra interpretărilor heliadești, spre a încerca explicarea genezei uneia din cele mai impresionante opere pe care le-a dat deceniul al șaselea, precum și impactul ei asupra vieții literare și culturale a timpului, vizibil prin legătura cu «bonus pastor» — motivul artistic dominant al epocii.

Să observăm, odată cu Roger Bastide, că mesianismele sînt provocate de adaptarea noutăților la cadrele tradiționalismului și apar cu precădere în societățile de tip agrar[1]*. Este ceea ce și face Heliade prin «notițele» sale. Traducînd și comentînd* Biblia, *adică un text imuabil, fix, el își divulgă teama adîncă de o ruptură atît socială, cît și individuală. Nu este lipsit de interes să arătăm că, aproape în mod obișnuit, el îi conferă legendarului Moise atributele unui alter ego, servindu-se de el pentru a-și controla și stăpîni conștiința de sine. Suprapunerea merge atît de departe, identificarea este atît de stăruitoare, încît stratagema capătă întorsături străvezii :* «Moise [...], ca fiu dintr-o stirpe împilată, ca fiu al Durerii și pradă a Persecuției încă de la naștere și, prin urmare, ca omul Științei, al Păținii și al Experienței, dotat de un geniu mare și d-o imaginație fecundă, cum și de o energie și stăruire din cele mai nefatigabili, aflîndu-se acum în exil, în mijlocul deșertului foarte propițiu la meditații etc.» *(p. 56). Autoportretul lui Heliade este în astfel de rînduri ireproșabil, actualitatea este proiectată în legendă și aceasta ajunge obsesivă, deoarece închide în datele ei, altfel incerte, un conținut precis determinat și exploziv. Proiectîndu-se în propria-i legendă, Heliade tînjește după unitatea propriei spiritualități și recurge la un paradox, prin prezentificarea mitului, căruia i se refuză rolul de paradigmă. În consecință, componentele mitice sînt constrînse să se încadreze în actualitatea imediată, adesea confundată cu spiritualitatea etnică :* «Este de însemnat că numirile acestor părți [*ale „Genezei", n.n.*] se dau mai mult după vorba cu care începe acea parte. Această denumire este naturală la toți popolii, cînd se dau numele deodată și spontan unei scrieri, iar nu după materia sau coprinsul ei, lucru ce vine mai tîrziu, după o cugetare. Astfel, zic : cîntecul *Ice-vale*, cîntecul *Nani, nani ! Oltule, Oltețule etc.*» *(p. 52).*

Treptat eseul se metamorfozează într-un elogiu adus vieții rustice, cu ajutorul unei ecuații mult prea frecvente pentru a nu fi elocventă : «a fi biblic» = a fi unitar = a fi rustic. Omul biblic, Noe, scrie Heliade, este «laborator și stabilit» *(p. 17), adică agricultor ; în mod obișnuit se face elogiul «popolilor păstori») ex. p. 11) ș.a.m.d.*

Reversul venea de la sine : nimic nu este mai nociv decît «cetatea», decît spiritualitatea ei, vrăjmașa legilor naturii. Memfis și Babilon sînt, susține Heliade, în

---

[1] Cf. *Critique sociologique et psychanalytique*, Bruxelles, 1970, p. 172.

dezacord cu hermeneutica tradițională, opuse «muntelui Horeb» — simbol care, după el, demonstrează că adevărul se află «în mijlocul naturei nepervertite, în lumina ce resare din sînul selbaticului rug, în Furnica și Albina ce se mișcă și laboară în legea pe care nu știe a o călca» (p. I).

Este firesc deci să considerăm că pentru pașoptistul dezamăgit de înfrîngerea revoluției, pentru exilatul lipsit de atmosfera familiară a ținuturilor natale, pentru scriitorul constrîns să audă în juru-i o altă limbă decît aceea maternă, adnotarea textului biblic semnifica descinderea în «paradisul originar». Nu este o căutare liniștită și nici o acceptare totală. Heliade este tentat să afle momentul «căderii» (p. 9), spre a putea discerne mai lesne principiile «vîrstei de aur» de acelea care au provocat prăbușirea. Cum se va constata, și cum am amintit deja, «vîrsta de aur» în concepția heliadescă este foarte puțin religioasă și foarte mult profană. Pentru autorul Biblicelor, paradisul originar se confundă cu întoarcerea strămoșilor, văzuți în lumina unui mesianism tratat cu elemente latiniste și medieviste, susținute cu o argumentare aproape în exclusivitate din domeniul spiritualității rurale. Se întîmplă deci ca emblema paradisiacului, așa cum se înfățișează ea în comentariile lui Heliade, să nu poată fi considerată niciuna din imaginile biblice (religioase), ci numai «bunul păstor» de extracție exclusiv autohtonă. Blasfemie, care și-a primit pe dată replica din partea bisericii, reprezentată prin Andrei Șaguna, care nu întîrzie să arunce anatema și să interzică cele două cărți ale lui Heliade.

Oricît de departe de țară se afla, Heliade nu era străin de mișcarea literară și, mai ales, de resorturile ei reale și care, în ultimă instanță și-au pus amprenta și asupra scrierilor sale din exil. Încît nu avem nici un temei să considerăm «bunul păstor» drept imaginea religioasă, în sensul foarte restrîns și precis, a lui Isus. «Bonus pastor», așa cum îl concepe Heliade și, cu deosebire, așa cum îi difuzează caracteristicile în Biblice, este reprezentantul paradisului etnic și individual totodată, către care aspira întregul deceniu al șaselea românesc. Dar Heliade recurge la mijloace specifice, izvorîte din personalitatea sa și din necesitățile strategice ale momentului. Unul din acestea era încercarea de determinare a «echilibrului» cu ajutorul principiilor pe care le putea oferi numerologia. Se observă mai întîi că Heliade nu este adeptul nici unui sistem anume, din cele atît de obișnuite, ci le folosește pe toate. Se înțelege că nu se putea admite drept argument «ortodox» numerologia cabaliștilor, cea manieristă în genere. De altfel, însăși preocuparea față de un «echilibru între antitezi» aparține sferei manierismului, provenind din atenția pe care acesta o acorda «centrului». Iar manierismul a fost considerat totdeauna o abatere eretică.

Revenind la simbolica heliadescă, să observăm că numărul ideal este cînd 1, cînd 3, cînd 6, cînd 8, cînd 12 după cum se întîmplă în focul disputei și în graba condeiului. Dar nu mai puțin elocventă rămîne pasiunea în sine față de demonstrațiile de acest tip, la temelia cărora se află un individualism extrem, îngrijorat de propriu-i destin. Spațiul, timpul și împăcarea lor deplină în ceea ce se numește «orgul universal ce coprinde scările armoniei universali» (p. 23) torturează neîncetat ideația heliadescă dispusă să afle alinare doar într-un comentariu profan, susținut cu probe antidogmatice.

Mergînd mai departe în adîncimea gîndirii heliadești, se remarcă o accentuată angoasă a vacuumului existențial, demascată de afirmarea neîncetată a forței pe care o are prezentul, altfel spus — existența palpabilă. Teama de întoarcerea a ceva ce crede că a fost el cîndva se unește cu teama de întoarcerea circumstanțelor sociale care au generat acea imagine. Obsesia rangurilor («faraonii», «caporalul» ș.a.m.d.) se împletește cu teama de umilire, izbucnită semnificativ în diatriba contra mitropolitului care își adăugase un imprudent «baron de». Teodiceea heliadescă se întemeiază în consecință pe un factor exterior, pe un prezent («Cel ce este») prea puțin ortodox atîta timp cît în cuprinsul lui este inclusă și electricitatea, forța aburului, cîte o urmă de evoluționism. Heliade dorește să fie el însuși, dar totodată se teme cumplit de imaginea pe care cu acest prilej, i-ar întoarce-o oglinda. Noli me tangere este un principiu activ al personalității sale, în care teama și îndrăzneala nu alternează, ci sînt concomitente, dezvăluind o structură mai modernă și mai apropiată de noi, decît ne-am fi putut aștepta după imaginile stereotipe ale istoriei literare tradiționale.

Era aproape de prevăzut ca modelul de titanism pe care îl propune Heliade să fie unul pastoral, mai precis — folcloric. O luptă nici catolică, nici ortodoxă ci cu totul păgînă, se petrece, la un moment dat, între om și divinitate ; o luptă în finalul căreia cel dintîi supune și îngenunchează dumnezeirea, forțînd-o să-i acorde

atributele identității individuale și etnice. Scena este memorabilă și descinde direct din modelul basmelor populare : «În repaosul dar și noaptea seculilor de neștiință. Dumnezeu vine la dînsul și îl provoacă la luptă dreaptă. Își sumete și Omul mînecele și nu se lasă, se luptă o noapte întreagă fără a ști cu cine se luptă ; căci se luptă cu nevoile sale, cu bătaia de cap pentru mîine, cu preocuparea de soarta și viitorul copiilor ; se luptă, nu se lasă : i se dislocă membrii și coapsa, șchioapătă... În fine, însă trîntește, ține țeapăn, pune genunchii pe pept ca un Tezeu ce terasă Centaurul ; se apropie de ziuă, per erorile unei nopți de seculi de neștiință ; Divinitatea Natură, sau și Domnul Naturei, gîfîie sub brațele nervoase ale travaliului-Om și strigă : — Lasă-mă, demite-mă să mă duc ! — Nu, cine ești ? Nu te las pînă nu mă vei binecuvînta, pînă nu vei recunoaște că te-am învins, căci nu sunt eu provocatorul, și că lupta mea a fost onestă, cuviosă și dreaptă» (p. 40).

«Bunul păstor» apare aici sub una din formele caracteristice deceniului, întîlnită în extrem de numeroase scrieri literare. Mai mult încă, dovedindu-se o dată în plus un «bătrîn teribil» al epocii, Heliade elogiază muntele pentru forța lui de purificare, înscriindu-se în universul predilect și laic al romanelor lui C. Boierescu (Aldo și Aminta), *V. A. Urechia* (Logofătul Baptiste Veleli), *Pantazi Ghica* (Un boem român), *N. Blaramberg* (Un vis pe Carpați), *Marie Boucher* (Omul muntelui). *Astfel, nu numai că Heliade restrînge, dar totodată și definește mai precis un simbol literar specific, prin înscrierea lui într-un cîmp determinat :* «La munte [...] cît mai sunteți români, alergați spre a vă mîntui. Regiunile cele mai nalte, decît locul urdorilor Cabalei, intrigelor, Calomniei, Confuziei și pervertirii oricărei idei, vă poate mîntui» (p. 29).

Elogierea păstorului de la munte aduce cu sine rezonanțele unei noi blasfemii, căci Heliade îndrăznește, nu întrutotul conștient desigur, să promoveze un nou ritm pastoral, deosebit de ritmul de extracție culturală al Bibliei. *Esențialmente ciclic și integrator ,noul ritm propus de Heliade se forjează într-un mediu de natură, subteran și devastator, răbufnind împotriva interdicțiilor, într-o înstrăinare cu un caracter mult mai a-social decît chiar la Eminescu. Pot fi invocate ca argument lanțurile sinonimice, menite să populeze teritoriile spirituale largi create prin eliberarea personalității, pe care a înlesnit-o revoluția din 1848. Spațiul paradisiac originar era imens și deci abordabil din toate punctele de vedere. Intuirea lui nu era totuși suficientă. Simplul fapt al descoperirii se dovedea nesatisfăcător, căci putea antrena amplificarea conștiinței unui gol aglutinant. Plăcerea cuvîntului este deci la Heliade, și nu numai la el, o posibilitate de a învioara lumea «vîrstei de aur», care era, în ultimă instanță, tot o invenție lexicală. Numai în acest chip ne putem explica, între altele șirurile de cuvinte echivalente, folosite mai puțin pentru clarificarea unei noțiuni și mai mult pentru chemarea lor ca sprijin existențial obligatoriu :* «autoritate, căpetenie, putere sau guvern» *(p. 2) ;* «edifică, creă, făcu, formă, plasmă» *(p. 6) ;* «însușitor, uzurpator, cupid, avar, zgîrcit» *(p. 9) etc.*

Aci avem de căutat o caracteristică esențială a Biblicelor, *al căror caracter de eseu se constituie ca o strategie a literarității acestei epoci. Asociative și divagante, comentariile lui Heliade atestă plăcerea digresiunii și a eliberării de constrîngerile discursului literar convențional. O abatere desigur necanonică pe care o accentuează structura cîte unui* exemplum, *atît de îndepărtat de pilda religioasă, încît se suprapune peste snoava folclorică, din care, de fapt, provine. Abaterea se adîncește în continuare prin inserția unui alt element strategic, anume retorica. De fapt elementele retorice precumpănesc ori sînt cel puțin egale celor eseistice. Era și firesc să se întîmple astfel, de vreme ce retorica era acum fundamentul literarității. Numai prin structuri retorice reușește Heliade, aici, în* Biblice, *să se apropie de literar, așa precum se petrec lucrurile pe primele două pagini ale prolegomenelor, unde retorismele se acumulează neîncetat spre a culmina cu discursul, imaginar, al lui Matei Basarab, aparținînd deopotrivă retoricii și literaturii (p. III). Omiletica este părăsită în favoarea discursului de tip laic, ceea ce, din nou, constituia o frondă și totodată o integrare.*

Din toate faptele expuse pînă acum va fi reieșit că suveran în modul de a înțelege și aborda literatura al lui Heliade era avantextul. *Avalanșa acestuia se resimte în toate comentariile în care cuvîntul este asociat de îndată unei situații* avantextuale, *cu deosebire cînd cuvîntul are în vedere un raport social sau relaționarea autorului la o anume împrejurare socială.* Avantextul *este considerabil lărgit, circumstanțele biblice cad pe planul al doilea, pierzîndu-se în totalitatea unei experiențe de viață în care livrescul are efecte secundare.*

Într-un singur caz livrescul se integrează organic ansamblului, dar atunci o face de pe pozițiile «bunului păstor» și cu mijloace literare desprinse dintr-o panoplie adecvată. «Vîrsta de aur» este pentru Heliade un concept extrem de încăpător, în care intră, pe lîngă factorii biblici, și latinismul, și medievalismul (acestea două mai ales ca «vîrste de aur» ale etniei). Lăsăm la o parte elementele medieviste, banale, fără personalitate, pentru a ne opri asupra latinismului (sau italienismului, ceea ce pentru următoarele rînduri este unul și același lucru). Asemenea altor scriitori ai epocii, cu deosebire ardeleni, Heliade conferă etimologismului valoare de hermetism literar. Etimologismul are, în această postură un caracter ambivalent, întrucît se afirmă ca o funcție socială, de comunicare, deși în realitate este numai o funcție a individului care îl crează și îl folosește. Această a doua valoare este dezvoltată de poeții ardeleni (spre exemplu, de Timotei Cipariu) și de Heliade, care urmăresc să dobîndească o «revelație primordială», o dezvăluire a miticului printr-un fel de magie a etimologicului. Ansamblul laic al Biblicelor *primește un contur deplin prin intermediul aceluiași simbol pastoral «Bonus pastor», încărcat de semnificațiile circumstanțelor psiho-sociale ale epocii, se suprapune peste imageria biblică tradițională pe care o rusticizează și implicit o laicizează, accentuînd conservatorismul etnic al epocii post-revoluționare. Refractară oricărei clasificări, opera lui Heliade este un fulminant expozeu asupra dilemei dramatice a deceniului al șaselea :* eul *scriitoricesc dorește să-și adîncească propria istorie, dar să și viețuiască activ în contemporaneitate.*

V. VOICULESCU – COINCIDENTIA OPPOSITORUM

Cornel UNGUREANU

Lumea voiculesciană trăiește într-un contact intim cu natura. Natura face parte din ființa ei. Întoarcerile înapoi nu vor să fie altceva decît reveniri într-o natură autentică, necoruptă de ravagiile timpului, ale «civilizației». Munții ocrotesc lumea lui Voiculescu și îi dau o semnificație ; apele îi conservă structurile. În munți, în păduri sau în ape se întîlnesc eroii preferați ai naratorului, ființele lumii sale adînci, păstrătoare ale adevărurilor fundamentale. Munții, apele, vegetațiile se prelungesc în animalele locului, dar și în ființele care (mai) stăpînesc locurile. Căci, la rîndul lor, oamenii continuă, într-un lanț al ființării, *lumea animală. Omul, așa cum stă el în fața noastră azi, acum, este o ființă imperfectă, fragmentară El este* parte, *el trăiește parțial. Unii dintre ei poartă amintirea formei din care se trag — sînt oameni care amintesc prin forma lor, Peștele, alții Lupul, alții Cîinele. Un cuplu — Orbul și Ologul — vrea, alegoric, să înfăptuiască, în* Zahei Orbul, *o cale a ispășirii. Frustrații se întîlnesc doi cîte doi, se așează unul în oglinda celuilalt pentru a încerca să completeze unitatea sfîșiată. Omul-șarpe, omul-cal, omul-pește sînt ființe ce revin des în lumile cuprinse de magiile voiculesciene. Din cînd în cînd apar cei care cunosc limba animalelor, stăpîni (neinvidiați) ai unor taine străvechi, marginalizați de cei care s-au desprins de practicile magice. În bună înțelegere cu animalele, ei posedă știința secretă a vremilor de demult.*

Există, pentru această lume străveche, un pămînt străvechi, un ținut *în care oamenii și animalele se refugiază : acesta îi ocrotește. Pentru fiecare dintre oamenii (și ființele) vechimilor există locuri ocrotitoare — și ele cuprinse de freamătul vieții.* Un Bărăgan în amurg *favorizează confuzia regnurilor, dau mișcării un har nou :* / «În aur de pojarnic și spumă de scumpie / Rostogolind apusul la margini de pămînt / Își joacă Bărăganu-i talazul de cîmpie / Cu iezere de ierburi zănatece în vînt. / Sălbătecimi albastre, sus, cerurile toate / Jos, nici un nor de dealuri pe-atît pămînt senin / Un car șoldiu și-afundă corabia pe roate / Călătorind prin vaste limanuri de pelin.»

Ierburile zănatice, talazul de cîmpie, sălbătecimile albastre, norul de dealuri, iezerele de ierburi, carul care-și afundă corabia pe roate, limanurile de pelin, toate arată o modificare a regnurilor, a ființelor, o afirmare în alt orizont existențial. Locurile trăiesc, ierburile învie, se lichefiază așa cum «apele» *înaltului oglin-*

desc locul. Mișcarea «carului șoldiu» *are sacralitatea gestului ritual ca și în* Pe decindea Dunării : «Boii moi se lasă pe tînjală / Grebenele roase-i dor / Osiile gem cu-ncetineală / Și slomnesc un fel de doin-a lor.»

Sălbatecul *se va întîlni mereu cu* înaltul. *Își vor descoperi o uluitoare corespondență.* Lumea de sus *se oglindește în* lumea de jos, *o descrie. O comentează. Nici un peisaj, nici o ființă voiculesciană nu trăiește* fără cer ; *fără o dimensiune sau măcar fără o promisiune a verticalității. Cele ce au vechime au și viitor, cele cu străvechime se regăsesc în eternitate.*

Dacă înaltul este unul dintre constantele operei voiculesciene, spiritualul fiind o necontenită și îmbătătoare obsesie, adîncul reprezintă o tentație continuă. Omul voiculescian este o ființă care își sondează, cu pioșenie, cu ură, cu dragoste, adîncurile. Viața sa interioară, Lumea sa interioară *o oglindește pe cea din afara sa. Dacă prima* Geneză *parafrază textele biblice într-o traducere imaginară care nu ignora* «viața simțurilor», Deo ludens *fiind acela care îl crea pe om — totuși — după chipul și asemănarea sa, cea de a doua o putem descoperi în* Centaurul : «Deplină-mpletire, tăcere și gură / Mă-nconjur de mine și-mi chem un contur. / Cobor spre argila din alba-mi structură, / Mă urc pîn'la ceruri, la spiritul pur. / Cuceriri, cuceriri. Dospiri în străbuni. / Corcituri. Strîng lacrimi. Culeg floare... / Lin licărind din văgăuni / Amforele gîndului le-nalț spre izvoare».

E ascuns în aceste versuri și un ritual inițiatic pe care poetul îl va comenta în nuvela scrisă două decenii mai tîrziu, Pescarul Amin. *O istorie a umanității, văzută prin amintirile — prin anamneza — centaurului. Erou al unui timp, Centaurul nu este mai puțin ființa care poate reface istoria umanității, dar și a «animalității». El este calea către* «inconștientul colectiv», *atît de des numit de Voiculescu în textele sale teoretice.*

Vocea *dă naștere trupului. Cuvîntul înfăptuiește. Drumul către* «argila din alba structură» *parafrazează și un gînd junghian : în adînc, stratul ultim al conștiinței e însăși structura ei materială. Viața* se fură : *hoții de viață, la mare cinste în poezia voiculesciană sînt prezenți și în* Centaurul. *Ființa în expansiune — iată legea în care se afirmă puterea sa. Citim în* Centaurul *o adevărată arheologie a ființei — o istorie a așezării ei în obișnuințele «de azi». Drumul de la existența brutală la viața spirituală este complicat, spectaculos, imprevizibil. Cîntăreț al rocii impenetrabile, al pietrei sterpe, Voiculescu descoperă, în* Centaurul, *șansa de a evalua, prin acestea înălțimea unui orizont spiritual. Independent de Claudel* («Iată-mă, / Imbecil, ignorant, / Om nou în fața lucrurilor necunoscute») *poet de care nu s-a simțit atras, dar nu independent de Francis Jammes, pe care îl parafrazează în cîteva poeme antologice* (Ionică, Iarna de altădată, Vara în miezul codrilor) *Voiculescu încearcă a evoca drumul de la viața vegetativă organică, la existență spirituală. Un traseu complicat, riscant, plin de capcane.*

Nu vom analiza aici toate implicațiile pe care poezia lui Pillat, Blaga, Nichifor Crainic le oferă unei discuții privind «lumea păgînă românească.» *Ce putem sublinia este statutul scriitorului român* «tradiționalist, mereu pregătit a se întoarce către o Grecie a serbărilor dionisiace, recunoscîndu-se, el însuși, aparținînd acestui spațiu al spectacolelor grecești». *Sîntem vecini cu lumea bizantină, îndatorați ei, ne sugerează acest poem al istoriilor noastre, dar și cu lumea care i-a premers. Voiculescu era atît de încîntat de o seamă de mituri ale Greciei încît localiza Colhida în munții noștri, argonauții deplasîndu-se în Carpați spre a găsi acolo lîna de aur. Arcul carpatic nu e doar o vecinătate a vechii Grecii, este un miraj al ei. Un centru către care ea năzuiește, ca spre un miracol (spre acest Centru vor năzui, într-o piesă tîrzie a lui Voiculescu, bizantinii măcinați de neputința de a opri tăvălugul istoriei). Vrem doar să mai arătăm că, jefuitori ai stînilor, Centaurii anunță un nou moment al lumii pastorale românești : acela al intrării ei în altă epocă a civilizației. Lumea pastorală este «sacrificată» ca lume păgînă ce este. Dar ce este așezat în locul ei ? Pășim pe un teritoriu al ambiguităților din care putem reține doar condiția de victimă a învingătorilor : apostol al umilinței, Voiculescu va reveni mereu asupra acestei idei :* «Ajunși, țărmul mihnirii taie și desparte, / Cu sabie-ncovoiată, biruința de biruitori ; / Asta-i izbînda ? Prada ce se-mparte ? / Sub pavăza de gînduri, între noi și moarte, / Nu vă priviți mîinile ziditori. / Trist în morile de vînt ale Răsăritului, departe, / Bezna se macină-n făină de nori.»

Ființa e scindată, trupul gol ar putea fi sacru, unirea trupească poate salva. Centaurul *este totuși un poem al înfrîngerii : ființa n-a ajuns la emanciparea deplină. Poate astfel, să ajungă la emancipare* «deplină» ? *Voiculescu este un scri-*

itor-pedagog, un poet care niciodată nu pierde din vedere un anumit program, chiar atunci cînd tezele nu sînt evidente. El încearcă a găsi o cale către «emanciparea» omului, dar această cale nu mai are, în această perioadă — am numit deceniile patru și cinci ale sec. XX — nu mai poate realiza decît un sens interior.

Așezat «în vechea tradiție pedagogică», Voiculescu folosește mari simboluri ale tradiției pedagogice. Centaurul, Șarpele, Androginul sînt recunoscute astfel de o întreagă tradiție a culturii.

E impresionantă lumea concretă, lumea barbară, lumea pietrificată a lui Voiculescu. Lumea sa impenetrabilă. Peisajele montane scot în evidență roca dură, marinele — apele sfărîmate de stîncă. Avem mereu în față un peisaj dur, pustiu, o întindere goală pe care apariția omului o transcende. Omul învie peisajul, îl ridică pe cerul furtunilor niciodată potolite. Pămîntul aspru, vegetațiile impenetrabile, pădurile seculare, nepătrunse de pas omenesc învie de-odată, la un semn al Magului. Sînt dizolvate și întemeiate în altă ordine a Naturii.

Cînd Voiculescu — în Androginul — scrie : «Țin cumpăna-ntre suflet și-ntre carne» înțelegem că acel care vorbește este o ființă a Începuturilor, înzestrată nu cu har demiurgic, ci doar cu un echilibru și cu o forță pe care oamenii lumii de astăzi le-au pierdut. «A ține cumpăna» : începutul unei inițieri — al unui proces inițiatic. Androginul este ființa aflată la răscrucea sărbătorilor. «Prefigurez un gînd zeiesc al lumii / Ce-și dibuie pe forme bucuria / Și răsădește-n moliciunea humii / Tăria tainei mele, fecioria».

A spune că fecioria este o constantă a universului poetic voiculescian nu înseamnă a înainta prea departe pe teritoriul adevărului. Ea aparține, în primul rînd, ordinii increatului. Ea duce mai departe într-o nouă vîrstă a civilizației, ideea că Androginii erau titani prea plini de forța lor, revoltați împotriva lui Zeus. Ea ne invită într-o vîrstă nouă a coincidentiei oppositorum, cea care poate fi descoperită în Filocalii. «Totul — se spune în vol. VI al Filocaliei — în creștinism nu e decît o complexă coincidentia oppositorum» adăugînd : «Întristarea bucuroasă este o nouă expresie, paradoxală, alături de beția trează, de stabilitatea mobilă» etc. venite de la Grigore de la Nissa. Expresia aceasta o găsim — scrie traducătorul și comentatorul Filocaliei, o găsim și la Ion Scărarul, sub forma «plînsului pricinuitor de bucurie». Ea e înrudită cu «moartea sau crucea de viață făcătoare» atît de frecventă în creștinism.

Notînd că poetul nu o dată secularizează imagini curente în creștinism, nu o facem decît pentru a repeta o observație din Centaurul : V. Voiculescu are un ochi atent asupra Totului, preocupat a recupera viața, ființa, în întregul ei. Coincidentia oppositorum îl ajută în același timp, să iasă în afara unei ordini prestabilite. A oficia Lecția — marele proces al inițierii.

Căci lecția voiculesciană despre lume, tezele despre om nu pot fi înțelese fără această «metodă» de explicare dar și de investigare, de interpretare și de înțelegere a lumii. «Pentru istoricul religiilor, scrie Mircea Eliade în Mephistophèles et l'Androgyne, coincidentia oppositorum sau misterul totalității poate fi descoperit atît în simboluri, teorii, credințe privind realitatea ultimă cît și în cosmogoniile explicînd creația prin fragmentarea unei unități primordiale..., în tehnicile mistice ale uniunii contrariilor, în miturile androginului și ale androginizării.», adăugînd : «Într-o manieră generală se poate spune că toate aceste mituri, rituri și credințe au drept țel de a aminti oamenilor că realitatea ultimă, sacrul, divinitatea, depășesc capacitatea lor de înțelegere rațională, că Grund-ul este sesizabil în același timp, ca mister și paradox ,că perfecțiunea divină nu este de conceput ca o sumă de calități și de virtuți, ci ca o libertate absolută, dincolo de Bine și de Rău». Filozoful român consideră că toate aceste mituri, rituri, teorii au drept scop de a arăta că divinitatea nu poate fi gîndită în termenii unei experiențe imediate : chiar prietenia dintre Dumnezeu și Diavol, dintr-o seamă de legende, trebuie să fie înțeleasă ca o coincidentia oppositorum.

Dacă în poezia lui V. Voiculescu nimic nu există fără dimensiunea lui verticală și dacă prezența pămîntului pustiu, a întinderilor sterpe a rocilor impenetrabile, a plajelor nesfîrșite, atrage după sine — ca proces necesar de descoperire a «secretelor» lumii, calea către înalt, dacă viața vegetativă se regăsește în tensiunea către cer, dacă însăși «ocna», subteranele amenințătoare reprezintă o replică a vieții interioare înseamnă că marile opere literare, operele fundamentale ale omenirii, vorbesc, ele însele, în numele unor realități care pot fi prelungite cu «adevărurile noastre» în operațiunea de «regăsire» a adevărurilor «ultime». Literatura, cu zonele-i inefabile, cu capacitatea ei de a vorbi despre adevărurile inte-

rioare, de a sublima realitățile brutale ale vieții imediate este un teritoriu pe care coincidentia oppositorum *își poate exercita, în pace, acțiunea energică și unificatoare.*

Să repetăm că, tehnică a înțelegerii, coincidentia oppositorum *devine, prin operele literare aparținînd «traducerilor imaginare», o hermeneutică. Poetul exersase «traducerea imaginară» într-o seamă de poezii ale deceniului al cincilea, dar nicăieri* coincidentia oppositorum *nu devine o tehnică mai rodnică decît în Ultimele sonete...*

Dacă prin Centaur, Androgin, Șarpe, omul voiculescian aparține unei geografii spirituale puternic modelată de vecinătatea Helladei, el este, prin aceste simboluri, bine așezat într-o literatură ale căror rosturi pedagogice se exprimă doar prin caracterul lor inițiatic. Prin simboluri pedagogice — a căror anvergură e dată de însăși sistemul alegoric voiculescian — opera literară ni se adresează ca ființă.

Ideea că există sonete shakespeariene pierdute a circulat printre shakespearologi dar ea nu ne interesează în acest cadru : nu poeziile lui Shakespeare vrea să le integreze în drepturile sale, printr-o acțiune restauratoare de savant, ci opera sa, sonetele sale, văzute ca parte a unui întreg. Gestul de suprem orgoliu prin care poetul român adaugă celor 154 de sonete celebre încă 90 aparținîndu-i — «ultimele» — trebuie văzut ca o încercare de «unire» dar și de cunoaștere aprofundată a rostului său poetic. De înțelegere a unei Unități în numele unui exercițiu spiritual. Deschiderea către «noua alcătuire» este exemplară : clamîndu-și vasalitatea, Poetul elogiază «unirea», androginizarea, momentul sacru al regăsirii întregului : «Nu-mi cerceta obîrșia, ci ține-n seamă soiul... / Guști fructul, nu tulpina, chiar aur de-ar părea... / Strămoșii-mi, după nume au învîrtit țepoiul / Eu mînuiesc azi pana, de mii de ori mai grea. / Dovada cea mai pură a-nnobilării mele / Ești tu și-ngăduința de-a te lăsa iubit / Mai mult ca un prieten, cu patimile-acele / Cu care-adori amantul de veci nedespărțit. / Îmi cînt astfel norocul, înalț epitalamuri / Și pentru închinarea la care mă supun, / Culeg, azur și raze și roze de pe ramuri / Stăpînul meu, alesul, cu slavă să-ncunun : / Poporul meu de gînduri, simțire, vis, trup, dor / Te pun azi peste ele de-a pururi domnitor.»

Încă o observație preliminară este aceea că sonetul *reprezintă, prin el însuși, o epocă a literaturii. Că există o tehnică sonetistică pusă la punct de maeștrii începuturilor poeziei «noi». Abordînd sonetul, Voiculescu se întoarce într-o lume a începuturilor poeziei, în care există ca geniu absolut al unei lumi, nu doar Shakespeare, ci și Dante. Nu numai acesta, ci și mari creatori de sonet, ca Petrarca. De la Petrarca la Michelangelo putem descoperi alt drum exemplar, pe care trebuie să-l luăm în seamă atunci cînd scriem despre sonetele voiculesciene.*

Petrarchismul lui Voiculescu este dincolo de orice bănuială. (În definiția lui G. Călinescu petrarchismul este «artificiu stilistic care constă în acumularea de antiteze pe spațiu mic, în repetarea unor elemente, în cifrarea cu fenomene fizice, îndeosebi climatice, a momentelor sufletești...» *Punctele cardinale ale antiteticei petrarchiene sînt aurul, zăpada, focul, gerul, cu variantele respective). Petrarchismul există într-o seamă de producții «primitive», el preluînd mecanismele elementare ale unei literaturi în curs de închegare.* Ale unei protoliteraturi. Petrarchismul *echivalează proza de tip* «decameron», «pentameron» *sau* «heptameron», *deci caracterizată de* forme simple. *Există un petrarchism care se întinde de-a lungul întregii poezii a Renașterii, după cum există unul care marchează zorii poeziei noastre, de la Asachi la Conachi. Sau, cum scria același Călinescu :* «Pendularea între amor și religie era caracteristică lui Petrarca, nu în totul ieșit din evul mediu. Așa înțelegem de ce boierii noștri... au devenit petrarchizanți. Cuviința, evlavia, închinăciunea acel aer de evghenie...., i-au făcut pe boierii noștri bărboși să petrarchizeze pentru cocoanele lor, îngăduindu-și melancolii care să nu zdruncine sufletul».

Canonul petrarchist reprezintă un moment de civilizare poetică. Pentru Voiculescu el traduce o stare de exaltare. Între marii poeți, el trebuie să respecte protocoalele curții poetice. Vrea să slujească noblețea poeziei, așa cum o slujeau cei ce, illo tempore, *participau la concursuri încoronați fiind ca «regi ai poeziei». Intrînd în convențiile unei epoci poetice, Voiculescu nu se abate un moment de la legile jocului. Le respectă cu fidelitate. Petrarchismul său este rodul unei exaltări explicabile dar și necesare : prin el poetul se întoarce în lumea poeților, în universul unui timp al strălucitilor artizani. E o noblețe pe care o reclamă și într-o*

Rugăciune, *unde se recomandă ființei supreme:* «Poate mă știi... sînt faur de sonete...»

Faur de sonete, *Voiculescu i-a citit cu atenție pe Michelangelo, pe Ronsard, autorii unor importante partituri sonetistice, ale căror «continuări imaginare» le putem citi într-o măsură aproape egală în* Ultimele sonete... *Elogiindu-l pe Michelangelo într-un sonet adesea citat, Voiculescu îl pune nu o dată, în cumpăna modelului său suprem. Am spune că între Shakespeare, modelul suprem, și sonetele ca poezie curteană, aflată la începuturile unei epoci în care poezia descoperă sufletul modern, sonetele lui Michelangelo ne oferă o cale importantă spre descoperirea lui V. Voiculescu. Petrarchismul lui Michelangelo e o formulă ocazională de «rostire» dar și de «geniu profesionist», preocupat a așeza în ecuații spirituale întîlnirea sa cu materia:* «E focu-atît de strîns pe piatra rece / legat, încît țîșnind de-o-mprejmuiește / c-o sfarmă sau c-o arde, ea trăiește în altele, și gloria nu trece. / De-n foc rezistă și nu-i ger s-o plece / nici arșiță, ea prețul și-l sporește / ca sufletul, ce ispășind pășește / spre cer ca sus cu Domnul să se-mpace. / La fel, dacă din mine smuls mă-ncinge / ocultul foc ce-n jocul lui mă saltă, / stins am să fiu mai viu decît acuma. / Și dacă-s scrum și totuși nu mă-nvinge / văpaia lui, etern voi fi, căci dalta / de aur nu de fier, îmi sapă huma».

Am citat în întregime sonetul 63, vecin în gînduri cu ciclul sonetistic voiculescian. El deschide grupajul sonetelor a căror imagine centrală este inspirată din arta plastică: focul întărește piatra făcînd-o să reziste timpului. Paralela dintre piatră *și* suflet *trebuie înțeleasă și astfel: sincretismul rinascentist propune o seamă de divinități noi, iar* coincidentia oppositorum *ridică la rang de divinitate zeii păgîni propuși de un timp al tuturor descătușărilor: așează în panteonul aleșilor însăși materia care conține statuile, materia primă a artiștilor. Atotputernicia creației, gîndită de artistul Renașterii ca o eliberare, plasează în atenție materia primă ca potențial infinit al unui proces. Să spunem: sufletesc. Creator al altei Renașteri, Voiculescu va recupera în partitura sa sonetistică imagini ale renascentiștilor, el însuși urmîndu-i, în meandrele biografiei sale, în procesul definirii statutului lor spiritual.*

Arta de a muri demn *îl preocupa, de pildă pe Michelangelo, în anii sonetelor sale finale. Dar nu numai pe el ci și pe Lorenzo de Medici, pe Marsilio Ficino, pe Pico della Mirandola. Toți au plecat de la o concepție de viață precreștină (păgînă, cum scrie Charles de Tolnay, unul dintre cei mai serioși biografi ai sculptorului) pentru a sfîrși ca oameni ai credinței.*

Convertirea lui Michelangelo poate semăna, față de catolicismul «canonic» cu o erezie, după cum și rugăciunile interioare, «isihia» lui Voiculescu, poate părea unora drept o abatere de la anumite norme ale ortodoxiei. O inițiativă excesivă. Sculptorul nu este însă un eretic după cum nici V. Voiculescu nu este. Convertirile lui Michelangelo, a lui Lorenzo, a lui Marsilio Ficino sau Pico — mai aproape de noi și mai bine cunoscută în toată măreția și tragismul ei, a lui Lev Tolstoi — nu înseamnă decît recunoașterea lumii vechi, păgîne, drept purtătoare a sacrului. Reîntîlnirea cu cele de odinioară, văzute acum prin reversul lor, sau cum spune scu'ptorul florentin: «Odată para mea ardea și-n gheară / acum e gheață tot ce-mi era pară».

Vîrstele înalte se întîlnesc cu primele vîrste vorbind de pe celălalt versant al lor. Forța de creație a senectuții întîlnește lumea de demult, prima lume: *atît în numele rugăciunii, cît și în numele* coincidenței: *în numele unui ritual literar.*

Comparația cu opus-*ul achimic poate continua în liniște: prima parte a* opus-*ului, cea practică, cea legată de natura fizică, este însăși operația «*traducerii*», a așezării în chingile sonetului, a petrarchizării în numele ritualurilor literare. Dar acestea le invocă, le atrag și le pun în valoare pe celelalte. Dacă natura antitetică a lui* ens primum *e universală, versul reproduce însăși materia primă: se afirmă ca însăși materia primă.*

Sonetele lui Voiculescu sînt poeme ale senectuții, mai mult sau mai puțin marcate de inițierea în isihie. *Oricum, marcate, adică bazate pe o știință a interiorizării, a investigației zonelor interioare, a descoperirii sinelui. Ele sînt o manifestare a unui* de profundis clamavi, *dar și a drumului către liniștire, către pace. Experiență traversată de o seamă de artiști ai Renașterii. Paralela* lapis — *Crist ar ilumina această obsesie a evului mediu alchimic: Divinitatea există în materie, rolul alchimistului este acela de a-i pune în valoare «realitatea». În materia dură a sonetului, Voiculescu încearcă a descoperi realitatea* prințului hermetic — *sau cum spune el însuși:* «Eu îmi clădesc sonetul în piscuri, o cetate / Cu rimele creneluri și

orice vers un zid. / Pe tine, prinț hermetic, ca-ntr-o eternitate / Smuls pur din gheara vremii, în el să te închid».

Prințul hermetic — *iată mirajul operei tîrzii a lui Voiculescu. Iată subiectul OPUS-ului său final.*

MARIN PREDA ȘI «ROMANUL FILOSOFIC»

(Victor Petrini — filosof ?)

(II)

Traian PODGOREANU

În romanul lui Thomas Mann — *Muntele vrăjit* —, umanistul Settembrini începe cu reflecțiile din momentul în care este adus în scenă, iar odată cu apariția lui Leo Naphta se deschide adevărata dezbatere, dialogul atitudinilor, pozițiilor, concepțiilor, desfășurată pe zeci de pagini. Hans Castorp însuși este contaminat de pasiunea ideatică. E o extraordinară luptă de idei care, în final, devine atît de ascuțită încît Leo Naphta îl provoacă pe Settembrini la duel. Cei doi își apără pozițiile teoretice cu ardoare, deducînd și derivînd consecințele posibile din ele, dar fără a se lăsa ispitiți să degradeze ideile. Specific național ? Poate. Căci germanii — îi spune Clavdia rusoaica lui Hans Castorp — sînt un pic burghezi. Le place ordinea mai mult decît libertatea.

În *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, romanul lui Camil Petrescu, există cîteva referiri la filosofie, întotdeauna la obiect, dar mai există și paginile în care Ștefan Gheorghidiu ține soției sale o lecție de filosofie. O «lecție» ținută în șagă, în dialogul celor doi intervenind cuvinte de dragoste — și vai cît e de greu să explici filosofia cînd iubești ! —, ironii, persiflări, false amenințări ; o lecție *«explică, atît cît s-a putut, ca s-o înțeleagă și o proastă mică»*, nevastă-sa. În orice moment însă, Ștefan Gheorghidiu dă impresia unui tip familiarizat cu filosofia, ce stăpînește perfect domeniul, mijloacele, și dispune de o gîndire iute, sagace.

Evoluția conștiinței lui Petrini este o nouă «călătorie la capătul nopții», dar în timp ce la Céline noaptea nu se mai termină, pe «cel mai iubit dintre pămînteni», la capătul nopții, îl așteaptă o dimineață mohorîtă și tristă iar înseninarea este condiționată : să fie dragoste ! Prin această concluzie se stabilește o punte de legătură între *Cel mai iubit dintre pămînteni* și *Muntele vrăjit*. *«Aventura carnală și spirituală»* care i-a înălțat lui Castorp simplitatea sfîrșește prin tîrîrea eroului în dansul mîrșav al războiului, lăsînd în urmă o întrebare : *«Oare din această sărbătoare a morții, din pîrjolul nemernic care a incendiat de jur-împrejur cerul acestei înserări ploioase, se va înălța, într-o zi dragostea ?»*.

Ștefan Gheorghidiu, călătorind în noaptea dragostei, neînfrînt încă, dar ros de îndoieli sub iluminarea unei descoperiri *«menită să revoluționeze filosofia»*, ajunge la altă concluzie decît Petrini și Castorp : *«Atunci am înțeles, am simțit înfiorat, că poate exista o lume superioară dragostei și un soare interior, mult mai calm și mult mai luminos în același timp»*.

Ceea ce diferențiază *Cel mai iubit dintre pămînteni* de *Muntele vrăjit* este tensiunea existențială formidabilă și continuă din problematica romanelor. În *Muntele vrăjit*, tensiunea vieții crește spre final, cînd în cadrul duelului, întrucît Settembrini trage în aer și refuză să tragă în Leo Naphta, acesta se sinucide. În romanul lui Marin Preda, în volumul trei, tensiunea de viață și ideatică scade.

Victor Petrini și Hans Castorp ne apar umani, prea umani. Descrierea experienței lui Hans Castorp se încheie odată cu plecarea lui la război. Ștefan Gheorghidiu va parcurge și aventura thanatică a războiului la sfîrșitul căreia dobîndește generozitatea, trăsătură umană a ființelor superioare. O ierarhie a acestor trei personaje ar fi greu de stabilit sub raportul complexității spirituale și al adîncimii sentimentelor. Totuși, se pare că Petrini este încercat de o arie mai largă de stări sufletești, determinată de diversitatea mediilor și situațiilor, nu puține critice, chiar limită, prin care viața îl poartă.

Urcînd în plan strict filosofic, să vedem care sînt intenţiile eroului şi să-i conturăm concepţia pe baza elementelor ce ne sînt oferite în roman. Petrini simte chemarea spre filosofie, idealul lui fiind chiar acela de a se afirma ca filosof. Elev încă, năzuieşte să elimine din filosofie etica bazată pe ideea de Dumnezeu şi să aducă în locul ei cunoaşterea pe baza descoperirilor ştiinţifice, o nouă gnoză care să redea integritatea conştiinţei umane în faţa universului, dar fără conştiinţa disperată a Europei. Această năzuinţă nu-l părăseşte nici ca student. Ca asistent la Litere şi Filosofie începe să scrie o istorie a gnosticilor căreia îi acordă rolul de a preceda lucrarea lui originală despre o nouă gnoză. Ceva mai tîrziu aflăm că a terminat *«tratatul»* despre noua gnoză pe care prietenul său Ciceo, citindu-l «pe nerăsuflate», îl vede, dacă ar fi publicat, devenind un *best-seller* filosofic. Petrini însuşi, examinînd cele scrise, îşi zice că *«atît ideea cît şi exprimarea erau armonioase»* că ceea ce scria *«era filosofie proprie, nu simple însăilări datorate contactului cu marile sisteme»*.

Cum se prezintă concepţia lui Petrini şi cît este ea de originală ?

Scopul lui este aşadar acela de a demonstra caracterul unitar al conştiinţei umane şi de o reintegra în univers. Dar nu în orice univers, ci în unul în care *«spiritul e prezent în mod egal în tot ce există, într-un om ca şi într-un cărăbuş»*. Teza lui fundamentală este concisă şi simplă : *«Totul e spirit»*. Acest *spirit* îşi creează o aparenţă — *materia*. Universul în ansamblul său este conştient de sine. Spiritul este conştiinţa cosmică. În loc de *Deus sive natura*, ca la Spinoza, ar putea deci spune : *Conştiinţa sau Universul*. Petrini are tentaţia asociaţiilor temerare : pentru el, apeironul lui Anaximandru ar reapare în aparatele noastre de experienţă atunci cînd cercetăm fenomenul de complementaritate în fizica modernă. El chiar ar vrea să-şi întregească concepţia apelînd la lumea subcuantică şi pornind de la aceeaşi teză : *«Conştiinţa este esenţa universului nu numai a fiinţei vii, ci şi a lumii fizice»*. În această perspectivă, jocul luminii de-a v-aţi ascunselea nu vrea cumva să însemne — se întreabă Petrini — că *«nimic nu se petrece în natură fără ca cineva „să ştie" ? Sau mai precis, fără intervenţia unei conştiinţe ?»* Dar tot el pare să aibă îndoieli, căci îl chestionează pe Ciceo : *«Ţi se pare enorm ceea ce îţi spun ?»*.

Desigur, este extrem de greu, dacă nu chiar imposibil azi, să mai descoperi o nouă idee fundamentală în filosofie. Pînă şi Matilda îşi previne soţul că ideea lui nu e nouă. În fuga condeiului, Petrini îl numeşte pe Spinoza mare idealist. Confratele său mai vîrstnic, Ştefan Gheorghidiu, i-ar fi putut dezvălui convergenţa noii sale gnoze cu spinozismul : *«Spinoza* — explică Ştefan Gheorghidiu —, *încă mai raţionalist decît ceilalţi, ajungea la concluzia că sigură e substanţa adică Dumnezeu, şi tot ce există nu sînt decît moduri şi forme ale substanţei. E panteismul exprimat cu aproximaţie în literatură, în ideea nu că Dumnezeu e în toate, ci că e toate : floare, pom munte, om, gîndire»*. Mare admirator al lui Hegel, Petrini nu realizează că a suferit şi influenţa acestuia. Dacă la Spinoza avem o viziune *panteistă*, iar Hegel întemeiază *panlogismul*, noua gnoză proclamă un soi de *panconştientism* sau *panconştienţialism*. Este foarte posibil ca Petrini (autorul de fapt) să fi stat şi sub influenţa lui Erwin Schrödinger (vezi *Spirit şi materie)*, care este şi amintit, dar cu referire la fizică. De fapt poziţia lui Petrini se întîlneşte cu a tuturor marilor sisteme idealiste, cu filosofia indiană şi cu cea platonică. Cît priveşte valoarea operei sale, Petrini recunoaşte că dacă Blaga ar fi citit incursiunea sa în filosofie i-ar fi spus ceea ce el însuşi gîndea în clipele de îndoială: că viziunea lui despre lume seamănă cu *«un fel de pamflet negru şi irelevant din punct de vedere filosofic»*. Totuşi, *panconştientismul* imaginat de Petrini, expus într-un sistem demonstrativ riguros, bazat pe cele mai noi descoperiri ştiinţifice — aşa cum ar fi dorit el însuşi — ar putea deveni interesant din punct de vedere filosofic.

Întrucît noua gnoză îşi propune mîntuirea omului, ea ar putea deveni şi o nouă religie, ceea ce şi stă în intenţia autorului. Mîntuirea s-ar produce prin aceea că pornind de la descoperirile ştiinţifice contemporane, noua gnoză — antropomorfizînd natura şi cosmicizînd (cosmificînd) omul, aşijderi lui Teilhard de Chardin — ar elibera omul de teama, de anxietatea cosmică. Lucrul ar fi posibil întrucît *«înţelegînd că universul sîntem noi înşine, putem, prin inteligenţă înţelege că nu murim niciodată. Gîndind cosmic ne salvăm chiar prin ei, prin univers, care ne-ar deveni familiar şi eternitatea lui ni s-ar transmite, deşi ştim că într-o zi vom muri totuşi...»*. Tulburătoare această idee a unui posibil transfer al eternităţii cosmice asupra umanului. Omul gîndind cosmic şi dobîndind astfel eternitatea ! Frumos, nimic de zis, dar vai, cît de iluzoriu în perspectiva ştiinţei contemporane !

Analiza altor contexte în care sînt invocați filosofii dezvăluie interesul major al lui Petrini pentru latura etică. La pitagoreici, cel mai mult îi place practica lor de a tăcea, deci un aspect moral, comportamental. Ca filosof însă, ar fi trebuit să-l intereseze în primul rînd concepția pitagoricilor asupra ordinii matematice ca principiu fundamental, descoperirea structurii matematice care — apreciază Heisenberg — *«a fost una dintre cele mai pline de consecințe care s-au realizat în general în istoria umanității»*.

Urmărind istoria filisofiei ni se pare că — în raport cu viața privată, cu eul empiric — se constituie două atitudini : cea întemeiată de Pitagora, Heraclit și Socrate cel dinaintea morții, care ar putea fi subsumată maximei : *de nobis ipsis silemus*, și cea inițiată în epoca modernă de Rousseau, cea confesivă, cu remarcabile influențe asupra literaturii. Printr-un accident al destinului, Petrini se alătură direcției confesive. Mărturisirea devine programatică, îi face bine : *«Scriind, simt că trăiesc...»*, notează el. Întrebarea care-i mai rămăsese de cercetat lui Rousseau hoinarul singuratic — *Ci eu însumi, desprins de oameni și de toate, ce sînt eu de fapt ?* — suferă la Petrini un inspirat transfer. În formularea noastră : *Ci eu omul, ce sînt eu de fapt în această eră ? în raport cu istoria și cu cosmosul ?* Tema povestitorului, cea adevărată devine astfel în roman raportul omului cu epoca contemporană cu istoria pentru a putea fi definită condiția umană. Din umbră, tema centrală e dublată cu raportarea omului la cosmos și cu tema timpului. De aici decurg celelalte : tema morții, a iubirii, a prieteniei a relațiilor părinți-copii, care adîncindu-se și lămurindu-se o adîncesc și o lămuresc pe cea centrală.

Revelația problematicii pe care de fapt Petrini o introduce și în confesiunea sa se produce în *«reveriile plimbărilor solitare»* (à la Rousseau) : ce să scrie ? *«ce altceva* — își definește el tema — *decît despre ceea ce îmi spunea mie timpul pe care îl trăiam ? Bineînțeles, nu un roman și nici o povestire fie ea și directă a vieții mele, ci tot filosofie, adică esență despre viața mea și a semenilor mei așa cum îmi apăruse ea mie, dar și altora, viață de cobai ai divinității, care experimenta pe noi (și nu se știa dacă și pentru noi sau doar pentru altă lume, la asta urma să răspund) legi bizare, insondabile, amenințări misterioase, transformări rapide care aruncau în aer vechi credințe și structuri naturale alături de mituri barbare și primitive care învolburau oceanul uman, ocean pînă în acest secol atît de liniștit»*. Eroul devine interesat de responsabilitatea individualității în fața istoriei, dar istoria însăși este supusă judecății și condamnată pentru vicisitudinile la care supune umanul.

Asemeni lui Camus, Petrini este captivat în primul rînd nu de categoriile spiritului, nu de numărul acestora (deși o *gnoză* ar fi presupus-o), ci de condiția umană în istorie, de modul cum omul trebuie să-și trăiască viața. Primind influența lui Camus în atitudinea și modul de a gîndi, Petrini se detașează totuși de ea prin lupta pe care o duce împotriva absurdului, a divorțului dintre el și lume, dintre el ca actor și epoca contemporană ca *scenă*, dintre *om* și *cosmos*.

Noi am insistat îndeosebi asupra unor discordanțe dintre personajul literar Victor Petrini și statutul de filosof, asupra faptului că uneori comportamentul și filosofarea lui naturală se scurg, cum ar zice Hegel, *«în albia mai liniștită a simțului comun»* și ne oferă *«în cazul cel mai bun o retorică de adevăruri banale»*. Și totuși Marin Preda reunește performanța de a dovedi că nu e obligatorie o suprapunere totală, că personajul literar poate încălca tiparele categoriei sociale reprezentate. Astfel problema devine : cum este posibil ca un personaj literar care nu respectă tabieturile și normele categoriei profesionale pe care o întruchipează să fie autentic ? În cazul în speță, autenticitatea personajului este asigurată de tensiunea sa vitală, de încordarea psihică și morală la care îl supune epoca, de firescul comportării sale ca individ empiric și condiții date, de capacitatea de a numi lucrurile, de a sonda adîncurile lumii exterioare și ale celei interioare, de a crea semnificații, de a-și dezvălui pas cu pas destinul și de a arăta cum anume și de ce s-a desfășurat într-un anumit fel și nu în altul ; într-un cuvînt, autenticitatea sa literară provine din autenticitatea sa umană.

La întrebarea dacă nu cumva există o incompatibilitate între calitatea de filosof a lui Petrini și modul său de a vorbi și de a se comporta, în finalul răspunsului său Marin Preda adaugă : *«Pentru a încheia această discuție, vreau să spun că sînt foarte mulți cititori de diverse categorii sociale, care atunci cînd citesc despre eroi din aceeași categorie cu ei, nu sînt de acord cu creația, pentru că ea nu li se pare conformă cu ideea pe care o au ei despre categoria respectivă, per-*

sonajele nu se poartă cum știu ei că ar trebui să se poarte și deci scriitorul nu se pricepe, nu este bun». E un fel de a spune că pe el, pe creator, nu-l privesc normele receptorului, că are propriile lui legi. Importante rămîn, credem noi, acele norme și acele legi care determină și impun valoarea.

Dincolo de incongruențele semnalate, în roman se desfășoară o suită de remarcabile reflecții filosofice. Ele constituie substanța celei mai profunde intimități spirituale și multe dintre ele propulsează eroul și romanul spre sfera universalității. Departe de a fi un umil, Petrini este o natură activă, mîndră de demnitatea umană, trufașă chiar. Valențele lui de umanitate îl fac capabil de a se comunica și dincolo de hotarele și perioada în care trăiește.

Este inutil să reproducem asemenea reflecții aici; ele pot fi găsite la tot pasul în roman. Alcătuiesc ele însă un sistem filosofic, o viziune coerentă asupra lumii? A afirma că alcătuiesc un sistem filosofic ar fi exagerat, dar că împreună cu ceea ce nu este spus direct în carte tind să se închege, să se desăvîrșească într-o viziune asupra lumii, asupra lumii omului contemporan, se poate spune; în orice caz, o atitudine consecventă în fața vieții avem. Suficient din punct de vedere literar.

Este evident că în roman multe idei sînt aduse de la alți gînditori, dar unele dintre ele sînt topite împreună cu ideile proprii și supuse unei alhimii originale în al cărei rezultat devin greu recognoscibile împrumuturile. Această alhimie creează iluzia că asistăm la geneza ideilor în chiar mintea eroului, că vedem în ce condiții și din ce cauze s-au născut. Fenomenul are loc probabil, și deoarece Marin Preda nu întreprindea lecturi filosofice pentru a se «informa», ci mai degrabă pentru a se regăsi pe sine (C. Noica).

Se acceptă în general că trunchiul principal al filosofiei îl alcătuiesc *filosofiile sistematice* de tip Platon, Kant, Hegel. Noi am afirmat deja că la acest tip ar trebui să adăugăm încă două: *filosofiile aforistice* (chineză, indiană, Heraclit Pascal, Nietzsche ș.a.) și *filosofiile imanente operelor de cultură:* Leonardo, Shakespeare, Beethoven, Van Gogh, Brâncuși, Dostoievski, Eminescu, Tolstoi, Th. Mann, Camus, Blaga, Lobacevski, Einstein etc. În acest sens, Camus consideră că marii creatori de romane sînt *romancieri filosofi, «adică contrariul scriitorilor cu teză»*. La aceștia creația se desfășoară conform exigențelor unei viziuni despre lume; ei nu mai «povestesc», ci își creează propriul lor univers. Acești romancieri — continuă Camus — *«consideră opera drept un sfîrșit și totodată drept un început, drept rezultatul unei filosofii adesea neexprimate, drept ilustrarea și încoronarea ei. Dar ea nu-i completă decît prin subînțelesurile acestei filosofii»*. Testînd cu acest criteriu *Cel mai iubit dintre pămînteni* se poate observa că el nu răspunde în totalitate exigențelor. La Marin Preda — notează Constantin Noica — ceea ce ușurează desprinderea reflecțiilor filosofice de contextul lor *«este faptul că din păcate, ideile nu se topesc întotdeauna în creația literară, ca la Tolstoi, sau nu fac corp cu ea, chiar dacă nu-i sînt străine»*. Considerăm că răspunzător de această situație în *Cel mai iubit dintre pămînteni*, de faptul că lucrurile sînt uneori spuse direct, prea direct, este în mare măsură caracterul pronunțat politic al romanului. De fapt avem în față, așa cum s-a arătat, un roman *«total»* (Eugen Simion), *«complet»* (Nicolae Manolescu): politic, social, psihologic, de dragoste etc. Romanul politic și cel de dragoste îl împing însă pe planul al doilea pe cel filosofic. Fără a fi întotdeauna ilustrarea și încoronarea unei filosofii, *Cel mai iubit dintre pămînteni* este expresia artistică a unei atitudini. Această atitudine și talentul autorului conferă în cele din urmă romanului coerența, logica lui internă, cea care îi asigură statutul.

Marin Preda a reușit să trăiască și să gîndească, să exprime literar ultimele consecințe ale atitudinii sale. Intuirea și anticiparea acestei atitudini de către omul contemporan, credem noi, explică succesul romanului. Ceea ce individul considera a fi convingerea sa singuratică primește confirmarea pe calea artei ca fiind de natură universală; prin artă, o atitudine și o convingere particulară devin ale tuturor. Petrini o știa: *«Mulți dintre semenii mei* — notează el în finalul confesiunii — *au gîndit poate la fel, au jubilat ca și mine, au suferit și au fost fericiți în același fel»*.

Ca roman politic, *Cel mai iubit dintre pămînteni* va rămîne în sfera de interes atîta timp cît va găsi condiții convergente; perenitatea îi va fi asigurată însă mai ales în măsura în care este un roman de dragoste și filosofic.

Opera lui Marin Preda, îndeosebi ultimul său roman, ne dezvăluie o viziune filosofică pe cale de a se desăvîrși. Timpul — cel mai exigent test — va fi acela care va hotărî dacă Marin Preda va sta sau nu alături de romancierii filosofi.

POETICA

HERMENEUTICA IDEII DE LITERATURĂ : SACRUL ŞI PROFANUL

I. Sacrul

Literatura scrisă şi orală participă la un întreg sistem de valori, dintre care sacralitatea, este primordială. Litera îşi face apariţia într-un orizont spiritual dominat de sacralitate sub toate formele (magie, mit, simbol, rit etc.). De unde constituirea unei noi accepţii, nu mai puţin originare şi fundamentale : *literatura sacră*, urmată de necesitatea unei hermeneutici adecvate care s-o pună sistemic în lumină. La acest nivel hermeneutica «literaturii sacre» se interferează şi uneori chiar se confundă cu a sacrului propriu-zis, a fenomenologiei, hierofaniei şi morfologiei sale. O astfel de schimbare de regim este cu atît mai greu de asimilat cu cît problema pare, azi, total depăşită. Literatura sacră şi-a pierdut actualitatea şi eficienţa terminologică şi istorică. Circulaţia termenului se vede restrînsă doar la cercurile teologice şi istorice strict specializate (istoria religiilor, istoria literaturii religioase, cultura religioasă). N-a fost însă totdeauna astfel şi o interpretare atentă dovedeşte că literatura a constituit de fapt, în toate fazele sale, un adevărat complex mitico-simbolic, pe care hermeneutica este chemată să-l scoată la lumină şi să-l valorifice.

Invazia sacrului în domeniul restrîns şi tehnic al «literei» are asupra ideii de literatură două efecte net contradictorii, amîndouă considerabile. Pe planul semnificaţiilor profunde, se produce o enormă dilatare şi îmbogăţire. Oricare ar fi definiţia sacrului la care ne-am opri (*ganz Andere, numineux, mysterium tremendum* şi alte asemenea formule ce nu intră acum în preocupările noastre), el introduce în literatură experienţe spirituale extraordinar de adînci şi de fecunde. Sacrul deschide perspective ontologice şi vizionare unice, ascensiuni şi abise insondabile. Fenomenologia tuturor misterelor şi extazelor, textele tuturor misticilor din lume stau mărturie. Dar, în acelaşi timp, la nivelul strict lexical, terminologic, se produce o degradare, efect şi al unei formalizări tot mai accentuate. Pe scurt o sărăcire şi o îngustare continuă. *Literatura* fie ea şi «sacră», ca domeniul strict specializat al textului scris, considerat şi instituţionalizat ca atare, rămîne astfel mult în urma contextului şi suflului «mistic» care i-a dat naştere. Faţă de experienţa spirituală originară, textul literar nu poate fi decît palid, restrictiv, subaltern. Se iveşte în plus şi posibilitatea schematizării şi dogmatizării. Operaţia implică o disciplină şi o sistematizare inevitabilă, cu efecte tot mai restrictive.

Se configurează astfel o nouă polaritate care va domina întreaga desfăşurare a ideii de literatură : în timp ce *literatura (sacră)* se orientează tot mai mult spre reglementare doctrinară şi normativ teologic, inclusiv stereotipie formală, la polul opus sacralitatea refuză orice organizare şi codificare, orice principiu de autoritate. Spiritul său aparţine integral spontaneităţii şi libertăţii. Cînd apare noţiunea de *poezie*, care se constituie în această zonă, vom vedea că ea se formează şi evoluează în permanentă antiteză faţă de *literatură*, preluînd sau identificîndu-se cu multe şi esenţiale atribute ale sacrului. Procesul delimitării comportă o serie întreagă de medieri şi metamorfoze «profane», dar schema de bază rămîne permanent şi peste tot aceeaşi.

Pînă la apariţia expresiei de *literatură sacră*, care este o creaţie a apologeticii creştine, relaţia sacrului cu litera, cu scrierea şi cu produsele sale şi-a găsit în toate culturile scrise o serie de echivalenţe terminologice pe care hermeneutica ideii de literatură nu poate să le ignore. Dar este vorba în toate aceste cazuri (şi în altele asemănătoare) numai de un proces reducţionist şi de asimilare retroactivă.

Traducem şi identificăm prin termenul de «literatură sacră», care apare abia în secolele II şi III după Chr., noţiuni şi realităţi lexicale mult mai vechi, procedînd de fapt chiar şi dacă inevitabil, doar prin analogie şi simplificare. Intervine o dată mai mult grila interpretativă, preconceptuală ,a oricărei hermenutici moderne.

Este cazul, pentru a da două-trei exemple, a chinezului, *wen* mult mai bogat şi mai profund (deoarece este indisolubil legat de o idee atît de esoterică şi de complexă ca *tao*, faţă de care se comportă doar ca receptacol verbal) decît echivalentul latinesc *litterae scripta* (o formulă ca *litterae majores* ar fi calitativ ceva mai apropiată de *tao*[1]), *al sanscritului vāc* (= logos), *mânman* (= poezie tradiţională, memorizată), *manisa* (=inspiraţie poetică)[2], *rasa* etc. Toate includ o experienţă transcendentală, extatică, o iluminare interioară etc. În *Rig-Veda*, expresia «imn pentru zei» este frecventă. Apare şi ideea de «versuri sacre» (X, 71). În *Mahabharata*, aceea de «povestire cerească minunată» (III, 8690). În domeniul iranian există de asemenea o expresie tehnică *(dēn-dīprīh)*, echivalentă «scrierii religioase», «scrierii Avesta»[3] etc. Toţi aceşti termeni au valoarea unor sinonime anticipative ale «literaturii sacre». Mai aproape de tradiţia actuală, inclusiv lexicală, spiritualitatea şi poezia elină cunoşteau şi foloseau aceleaşi noţiuni genetice, fundamentale, devenite clasice, precum «cîntăreţi divini» (Demodocus, în *Odisea*, VIII, 43—47), «cîntec divin» (Hesiod, *Teog.*, V, 31), «poet divin» (Platon, *Menon*, 81 b.). Fără tradiţie scrisă *(grámmata)* nu poate exista nici mitologie, nici studiul său *(Critias*, 110 a.). Domeniul latin este şi mai important deoarece el «introduce» noţiunea de *sacer*, asociată în mod direct aceleia de «cîntec şi poezie» : *Sacra cano* (Ovidiu, *Fastes*, II, v. 7), de «operă» (scrisă, literară) : *sacrorum opera* (Seneca *De tranq. animi*, IX, 7). Toate aceste elemente vor face o mare carieră.

Creştinismul instaurează tradiţia europeană a «literelor sacre» pe care, prin prestigiul său de religie în curînd dominantă, sfîrşeşte prin a o generaliza şi impune. Ideea de literatură datorează acestor *sacris Litteris* (Sf. Ieronim, *Ep.*, 70 ; P.L. 22, c. 666) două noi nuanţe semantice echivalente cu o nouă şi dublă extindere a noţiunii : a) totalitatea scrierilor cu conţinut religios, doctrinar apologetic, în speţă creştin, începînd cu Biblia ; b) totalitatea operelor cu caracter „poetic", de inspiraţie religioasă (creştină). Evident, ierarhizarea este în favoarea primei categorii perfect instituţionalizate şi restrictiv formulate. Ea păstrează pînă azi un caracter autoritar, oficial şi dogmatic, împingînd pe cea de a doua într-o zonă subordonată, auxiliară şi minoră.

Ambele sensuri apar încă la Tertulian, primul apologet creştin care pune în circulaţie *expressis verbis* ideea de *divina litteratura (Adv. Haeret.*, c. XXXIX ; P.L., c. 52 ; *Apologet.*, XLVII ; P.L., I, c. 515). Ea alternează cu *littera Dei (De idol.*, X ; P.L., I, c. 675 ; *De test. anim.*, 5 ; P.L., I, c. 617), dar păstrează în toate împrejurările sensul fundamental de «scriere sacră». El se aplică atît Vechiului Testament, scrierea sacră prin excelenţă *(judaica litteratura*, in : *Adv. Marc.*, III, 6 ; P.L. II, c. 327), cît şi scrierilor anti-sacre, «diabolice» *(De idol.*, V ; P.L., I, c. 668). Înţelesul secund, «poetic», care începe să includă şi nuanţa de «plăcere», «delectare», este tradus, la fel, prin «literatura noastră», (citeşte : creştină), *nobis litterarum*, opusă spectacolelor teatrale «păgîne» *(De spect.*, XXIX ; P.L., I, c. 660). Odată puse în circulaţie şi recunoscute pe scară tot mai largă, aceste *sacris Litteris* (majusculizarea se păstrează şi la Sf. Ieronim) se regăsesc la Lactantius *(Divin. Instit.*, VI, XXI ; P.L., c. 715), la Cassian (P.L., 50, c. 180) şi mai ales la Sf. Augustin (de ex. *De doctr. chr.*, IV, 20 ; P.L., 34, c. 107 ; *Confes.*, VII, 20, etc.). Sinonimul lor colectiv este *sacra litteratura* (In *Ioann. Evang.*, 128, 8 ; P.L., 35, 8), opusă fundamental «întregii voastre literaturi (păgîne)» *(omnis vostra litteratura, De civit. Dei*, 6, 6). «Literatura» începe să primească aşadar, de pe acum, deci destul de repede, un sens totalizant, sintetic, global, care va cunoaşte o mare şi importantă dezvoltare.

Poetizarea noţiunii de sacru prin asocierea sa unor activităţi beletristice şi versificate se constată, la fel, odată cu primii poeţi creştini, nu mai puţin apologeţi (Commodian, *Carmen Apologeticum)*, dar folosind mijloace mai specifice. La Prudentius, de pildă, întîlnim o gamă destul de largă de expresii concludente : el are noţiunea lui *littera Christum*, a literaturii care are ca temă pe Isus *(Apotheosis*, 436 ; P.L., 59, c. 954, a lui *carmina sanctorum*, a poeziilor dedicate sfinţilor *(Apoth.*,

[1] Basile Alexéiev, *La littérature chinoise* (Paris, 1937), p. 22, 82.
[2] Louis Renou, *La poésie religieuse de l'Inde antique* (Paris, 1942), pp. 1—9.
[3] cf. Geo Widengren, *Holy Book and Holy Tradition in Iran. The Problem of the Sassanid Avesta*, in : F. F. Bruce and E. Gr. Rupp, Eds. *Holy Book and Holy Tradition* (Manchester, 1968), p. 47.

415 ; P.L., 59, c. 933), *Christumque sacro carmine*, a poeziilor creştine, sacre (*Peristephanon*, XII, v. 54), *sacra litterarum* (*Perist.*, XIII, 1204 ; P.L., 60, c. 571) şi chiar a lui *recitare Christi* (*Perist.*, IV, v. 170). Prin totalitatea acestor elemente, sfera noţiunii de «literatură sacră» devine tot mai bine delimitată şi precizată. Ceea ce urmează are doar caracterul consolidării, extinderii sinonimice şi nuanţării semantice.

Ancheta n-are sens a fi extinsă dincolo de Evul mediu, deoarece după această perioadă se produc doar fenomene tipice şi de repetiţie. Nuanţele de bază sînt deja precizate şi consolidate. Reîntîlnim deci, pe scara cea mai largă, *divinae litterae*, *mysticis litteris*, *sacrae litterae*, precum la Cassiodor (P.L., 70, c. 1145) sau Alcuin (P.L., 100, c. 441), dar şi *divina litteratura*. la venerabilul Beda (*Hist.* Eccl. IV, 1 ; P.L., 95, c. 171), la alţii. Terminologia poetică se îmbogăţeşte la rîndul său cu expresii noi ca *musa christiana* sau *poetae theologi* (Isidor din Sevilla, P.L., 82, c. 309), care scriu *religiosa poemata, sacros versus, carmina sacra*[4]. Opera lor se compune din *libri divinorum poetarum*[5]. Antichitatea creştină avea de asemenea noţiunea «poetului pios» ca şi conştiinţa poeziei religioase, foarte vie la Virgiliu, în cultul lui Orfeu[6] etc. Asistăm, de altfel, la naşterea unui adevărat *topos* al poetului «divin» (Longin, Macrobius), care se transmite culturii occidentale.

La baza conceptului de «literatură sacră» stă ideea, de foarte veche şi universală tradiţie, a sacralităţii scrisului. Cu cît urcăm cursul istoriei, cu atît constatăm identităţi şi solidarizări multiple dintre ideea de sacru, divinitate şi actul scrierii. Sacralizarea scrisului reprezintă din acest motiv un eveniment capital în istoria umanităţii, consacrarea supremă a unei invenţii cu origini modeste şi profane. Totalitatea relaţiilor individ şi divinitate ia şi o formă scrisă, toate actele «literale», scripturistice, sînt legate indisolubil şi de sacralitate. Caracterele scrisului sacru cuprind şi prescriu *in nuce* toate notele de bază ale literaturii. După «literatura ca scriere» însoţită de dubletul său : «literatura orală», «literatura ca scriere sacră» reprezintă a doua achiziţie hermeneutică fundamentală. Implicaţiile sînt profunde şi numeroase.

La originea sacralităţii scrisului stau două concepţii : 1. scrisul este o creaţie divină, care — 2. dobîndeşte excepţionale puteri sacre, deci creatoare. Dacă divinitatea este geneza oricărei creaţii, ea devine în acelaşi timp şi «inventatoarea» scrierii. Se realizează astfel o relaţie genetică spontană dintre gestul creaţiei şi actul scrierii, interferenţă care domină întreaga condiţie originară, tradiţională, a scrierii. Cosmogonia se confundă cu actul scrisului, care devine la rîndul său act cosmogonic. Un text chinez clasic o şi afirmă : trăsătura de penel poate da «naştere ...divinităţii»[7]. Scrisul devine astfel gestul divin şi demiurgic prin excelenţă. Creaţia este în acelaşi timp «scrisă» şi «prescrisă» de divinitate. După o legendă polineziană, primele semne «scrise» (incise) sînt opera lui Tomo, primul om care povesteşte totodată şi despre începutul lumii[8].

Marele număr de mituri şi legende despre divinităţile care au inventat, inspirat şi patronat scrisul şi pe slujitorii săi dezvăluie aceeaşi profundă semnificaţie. Zeii scrisului apar în toate tradiţiile. Ei au inventat nu numai alfabetul dar şi instrumentele de scris, întreaga grafie. Asiro-babilonienii venerau zeiţa Nidaba şi pe zeul Nabû, care au instruit pe oameni în arta sa. Egiptenii vedeau în Thot originea tuturor ştiinţelor şi invenţiilor utile printre care şi scrisul. Religiile scrisului, începînd cu Iudaismul, perpetuează aceeaşi doctrină : dacă Moise a primit tablele legii de la Dumnezeu (*Exod*, XXX, 18), acesta, conform *Kabbalei*, este creatorul celor 22 de litere ale alfabetului sacru. O altă legendă atribuie lui Enoch privilegiul de a fi fost primul care a scris şi a lăsat mărturii scrise. Elinii preiau tradiţia lui Thot, zeul inventator al literelor (Platon, *Phaidros*, 274 d), asimilat lui Hermes, autorul tuturor invenţiilor, învăţătorul vorbirii articulate şi al literelor (Diodor, I, XVI, 1). Dar acest prestigiu este disputat, după alte tradiţii, de Cadmus şi chiar de Orfeu. Islamismul cultivă o imagine identică. Alah învaţă pe oameni «folosirea penei de scris» (*Coran*, 96, 4), mesajul său este transmis prin «condei şi cei ce scriu» (68, 1). El este arhetipul scrisului, primit de Mahomed în extaz, în

[4] cf. Adolf Ebert, *Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande* (Leipzig, 1880), II, p. 91, 153.
[5] Emilie Lesne, *Les livres, «scriptoria» et bibliothèques du commencement du VIII-e à la fin XI-e siècle* (Lille, 1938), p. 672.
[6] Marie Desport, *L'Incantation virgilienne* (Paris, 1952), p. 156, 158.
[7] Francois Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois* (Paris, 1979), p. 47.
[8] A. S. Mackenzie, *The Evolution of Literature* (London, 1911), p. 70.

transă. Mitologia scandinavă vede în zeul Wodan pe descoperitorul runelor, în timp ce vechii celți recunosc în Ogma (Ogmios) pe creatorul scrisului, al alfabetului sacru «ogham». Ideea nu și-a pierdut actualitatea în culturile tradiționale [9].

Divinitatea nu este numai creatoarea scrisului. Devine ea însăși *scriitor*, în care calitate execută toate operațiile scrisului: scrie, redactează, dictează, «difuzează». Asupra textelor sale dispune de un «copyright» integral și absolut. Refuză plagiatul și colajul. Primul *autor* de literatură sacră este însăși divinitatea. Vechiul testament este plin de asemenea mărturii. Tablele legii date lui Moise («pe care le-am scris»), erau «lucrul lui Dumnezeu, scriptura era scriptura lui Dumnezeu» (*Exodul*, 24, 12 ; 32, 16 ; 34, 1 ; *Deuter.*, 4, 13 ; 10, 2). Ele au fost «scrise cu degetul lui Dumnezeu» (*Exod*, 30, 18 ; *Deuter.*, 9, 10), cu *digitus dei*, locuțiune proverbială. Cînd mesajul divin ia calea profetică, el devine adevărată dictare, o stenogramă sacră (*Iosua*, 24, 26 ; *Isaia*, 8, 1). Creștinismul preia și amplifică aceeași tradiție. Sf. Augustin vorbește de «scrierile» lui Dumnezeu (*Confes.*, XI, 2), ideea de a scrie sub dictarea divină este curentă îndeosebi în creștinismul medieval (Grigore cel Mare : *Ipse haec scripsit qui scribenda dictavit)* [10].

S-ar spune că însăși divinitatea inițiază și stimulează hermeneutica scrisului sacru. Acesta se cere descifrat și interpretat, deoarece el este scris adesea doar «în inimi», «pe tabla inimii», într-o textualitate figurată, simbolică (*Ieremia*, 32, 33 ; Solomon, *Proverb.*, 3, 3). Divinitatea scrie de-a dreptul în inima credincioșilor (II *Corint.*, 3, 2—3 ; *Evrei*, 10, 16). A scrie în spirit constituie prin excelență un act mistic, de natură pur contemplativă, «fără a trasa o singură literă», cum mărturisește și marele mistic al Islamului Al Hallâj [11]. Extremei interiorizări îi corespunde dimensionarea enormă de proporții cosmice. Stelele devin semne grafice, litere scrise pe cer, care pot fi citite și interpretate în baza omologiei cer-pămînt. În cosmologia babiloniană planul cetății Ninive a fost scris mai întîi pe cer [12]. Ideea «cerului pergament», a «scrierii» și «manuscrisului» celest, care consemnează nu numai majestatea insondabilă a divinității dar și destinul și judecata din urmă, este larg atestată în tradiția antică, iudaică și creștină [13]. Divinitatea scrie pe cer soarta muritorilor, de unde necesitatea de a «citi în stele». Cerul fiind în același timp și reședința divinității, în unele împrejurări literele cad de-a dreptul din cer. Tot de acolo vin mesaje și «scrisori căzute din cer», conținînd revelații, profeții și avertismente [14]. Ele sînt scrise cu sînge, cu degetul divin, cu litere de aur, printr-o transfigurare mistică integrală a actului grafic.

Toate elementele sînt întrunite pentru constituirea unei adevărate mistici și magii a literelor și scrisului, la început instituționalizată, oficializată, apoi de-a dreptul ocultată, împinsă într-o zonă esoterică. Puternica încărcătură inițială sacră a literelor va fi treptat deviată, sublimată, camuflată și estetizată. Vechea Chină cunoaște cultul și «pavilionul caracterelor trasate», *Coranul* misterul literelor inițiale, arbitrare, izolate, *fawâtih*, cu care încep unele surate, cu sens suspendat, vag. Legenda islamică a literelor care se prosternează în fața lui Allah este tulburătoare și semnificativă. *Kabbala* este o adevărată alegorizare teologală a literei. Esoterismul literei reapare în magia runelor, literelor «ogham» etc. Ideea «alfabetului sacru», conform legii universale «alfabetul urmează religia» [15], este la fel de răspîndită. Fiecare literă are un nume, se compune din vocale și consoane, toate cu sens alegoric. *Kabbala* excelează în astfel de speculații și «alfabete angelice», create de îngeri [16], unde sensul literal ascunde alfabetul și ordinea creației. Efortul hermeneutic ia naștere tocmai în acest cadru și într-o astfel de ambianță, dominată de simbolism și corespondențe. Bineînțeles că există și un simbolism și o mistică a cifrelor, de o excepțională vitalitate, a căror baze antico-medievale atestă aceeași geneză și orientare.

---

[9] I. J. Gelb, *Pour une théorie de l'écriture*, tr. fr. (Paris, 1973), pp. 258—263.

[10] cf. Antoine Compagnon, *La seconde main* (Paris, 1979), p. 203.

[11] Hussayn Mansûr Hallâj, *Diwan*, tr. de l'arabe et présenté par Louis Massignon (Paris, 1981), p. 64.

[12] Mircea Eliade, *Cosmologie și alchimie babiloniană* (București, 1937), p. 21.

[13] Reinhold Köhler, *Und wenn der Himmel wär Papier*, in : *Occident und Orient*, II (1864), pp. 546—547 ; Leo Koep, *Das himmliche Buch in Antike und Christentum* (Bonn, 1952), pp. 40—44, 71, 105.

[14] Franz Dornseiff, *Das Alphabet im Mystik und Magie* (Leipzig-Berlin, 1925), pp. 9, 89—91 ; Hyppolyte Delehaye, *Note sur la légende de la lettre du Christ tombée du ciel*, in : *Académie Royale de Belgique, Bull. de l'Ac. des lettres*, s. III, 1899, 37, pp. 171—213.

[15] David Diringer, *The Alphabet. A Key to the History of Mankind*. Third Edition (London, 1968). I, pp. 222, 237, 428.

[16] Gershom Scholem, *Kabbalah* (Quadrangle, The New York Times Book, 1974). p. 186.

Constituirea ideii de «scris sacru», consubstanțială «literaturii sacre», are la bază toate aceste date. Ea va cunoaște o mare dezvoltare în creștinism, dar izvoarele sale aparțin întregii eredități sacro-culturale a literei trecute rapid în revistă. «Scrierea zeilor», *devanagari*, în India, *Kamiyo no moji*, «litere ale perioadei divine», în Japonia, sînt doar două din specimenele sale clasice. Hieroglifele egiptene, „litere sacre săpate sau sculptate", aparțin aceleiași categorii. Este traducerea greacă a ceea ce tradiția egipteană denumea «scrierea casei vieții» sau «scrierea cuvîntului divin». *Hieroglyphica grámmata* (<*hiero* = sfînt ; *glyphein* = a săpa în piatră ; *grámmata* = litere) devin simbolul însuși al scrierii sacre, adevărată obsesie a culturii europene pînă în perioada actuală. Hieroglifele, care au cunoscut mari perioade de glorie și de modă culturală, sînt secrete, enigmatice, interpretabile, magice, păstrătoare ale Adevărului, de o fixitate absolută. *Ierográmmata*, «literele sfinte», exprimă aceeași realitate a scrierii sacre : secretă, simbolică, inițiatică. Poezia preia, prin sacralizare, toate aceste atribute : «sacrul cuvînt» al lui Homer (Pindar, *Isth.*, IV, III, 7) constitue tocmai această recunoaștere : elogiu suprem asimilat unui act de cult, de devoțiune. Materialitatea literei inspiră, în sfîrșit, aceeași semantică. «Inscripțiile sacre» (Herodot, V, 59) consacră omagiul adus unui zeu, o donație, memoria unui personaj, un *ex-voto*. Caracterul lor solemn, sacralizat, rezultă și din gravarea lor pe coloane de aur, după cum unele versuri orfice au fost scrise, la fel, omagial, pe foi de aur. Vom regăsi ceva din această venerație a textului scris consacrat divinității și în mentalitatea medievală creștină a manuscriselor rare, considerate «relicve», ca și în devalorizarea imaginii în favoarea «literei» și a «cuvîntului» divin.

Legată și mai direct de scriere, de ideea de scris, este expresia *sacra scriptura* simetrică și complementară *literaturii sacre (sacra litteratura)*, care începe să apară în mod frecvent la autorii creștini de la Cassian înainte (P.L., 50, c. 188). Ea cunoaște și o variantă, prin jocul sinonimelor divinității, în speță *divina Scriptura* (Sf. Augustin, *De doctr. Chr.*, IV, etc.). În toate cazurile, asistăm la o traducere, un transfer, o metonimie și o sacralizare globală a ideii de «literă». În Noul Testament, *Tà grámmata* indică «Sfînta Scriptură», totalitatea «Legii» scrise (*Ioan*, 7, 15 ; II *Tim.*, 3, 15). Noțiunile de *grámma* (=litera) și *scriptura* devin în felul acesta sinonime și alternative (după cum rezultă și dintr-un text ulterior de Rabanus Maurus, *Ad Bonossum*, XXX), perfect asimilate de vocabularul teologic creștin medieval. *Sancta scriptura* cuprinde ansamblul scrierilor biblice (Vechiul și Noul Testament), dar prin extensiune și totalitatea scrierilor canonice (Sf. Augustin, P. L., 34, c. 547), ulterior însuși corpul mistic al bisericii. Noțiunea de *scriptura* deschide astfel posibilitatea includerii, implicit în *litteratura*, a tuturor scrierilor posibile și calificativul *divinae* ori *canonicae* ajută la o demarcare și clasificare mai precisă a acestui vast domeniu în expansiune. Apar astfel, precis disociate de *scripturae divinae* ori *canonicae*, așa zisele «apocrife» *(apocriphas scripturas)*, începînd cu Sf. Ieronim (P.L., 23, c. 619) și culminînd cu *Decretum Gelasianum*, «Decretul» clasifică apocrifele printre textele *nec recipiendi*, care includ și «cărțile eretice» *(libri hereticorum)*[17]. În felul acesta, *scriptura* (i.e. *litteratura)* începe să se specializeze pe compartimente foarte largi, este adevărat, dar nu mai puțin precise, precum într-o *Ars lectoria* (sec. XI) de Aimeric : *autentica, hagiographa, communia, apocrifa*[18]. Toate aceste categorii sînt stabilite în baza criteriului sacralității și nonsacralității care introduce o primă și hotărîtoare disociere. Alături de «scrierile sacre» și «scriitorul sacru», sub forma *scriptor ecclesiasticus*, mai întîi într-un catalog oficial, omologat : *Ecclesiae Scriptoribus* (Sf. Ieronim, P.L., 23, c. 601, 103), alternat sau sub tituit cu *sacrus*, precum la medievalul Hugo de Saint-Victor : *De Scripturis et Scriptoribus Sacris* (P.L.. 175, c. 11—28) etc. La acest autor și la mulți alții, *scriptura* a absorbit complet ideea de sacralitate, constituind un sinonim global al scrierilor biblice și canonice. Sacralizarea devine astfel prin contracție și sinteză, alături de dualitatea scris/oral, al doilea factor originar de polarizare, particularizare și clasificare a literaturii.

Domeniului expresiei scrise îi aparține, în sfîrșit, prin același proces de sinteză, sinonimie și contracție, expresia de *sancta, sacra, divina pagina*, înrudită cu *cae-*

---

[17] Ernst von Dobschütz, *Das Decretum Gellasianum. De libris recipiendis et non recipiendis* (Leipzig, 1912) p. 66, 225.

[18] Ernest Robert Curtius, *La Littérature européénne et le Moyen âge latin*, tr. fr. (Paris, 1956), p. 569.

lestis pagina[19] din sfera metaforizării cosmice a literei. Este o formulă patristică, dar mai ales medievală (de ex.: Hugo de Saint-Victor, P.L., 175, c. 20), cu un pronunțat caracter documentar, referențial, teologal, care acaparează nu numai *sacra scriptura, Biblia,* dar și comentariile patristice canonice. Caracterul său totalizant este și mai pronunțat decît în cazul *scriptura,* implicînd în mod direct, concret, ideea de «literă» bine trasată a credinței *(pagina fidei)*[20], de expresie textuală sacră precis și integral formulată.

Funcțiile atribuite scrisului și literaturii sacre prefigurează o nouă zonă de interpretare și de teorie literară constituită printr-un strat de semnificații care aparțin, în bună parte, unei alte vîrste spirituale. Ne aflăm încă în plină mentalitate magico-mistică, dar ar fi o profundă eroare ignorarea și minimalizarea prelungirilor sale. Prestigiul imens al literei sacralizate, puterea sa misterioasă, spaima religioasă care o înconjoară, încărcătura sa ocultă fac parte din cea mai ancestrală și profundă *psyché* a umanității. Hermeneutica pătrunde într-o zonă unde litera, în materialitatea sa, constituie doar un accident și un epifenomen, un foarte tardiv element de suprastructură culturală.

Forma esențială a funcționalității sacre a scrisului constă în conștiința universală, foarte puternică, a eficacității sale magice. Din care cauză, în numeroase culturi tradiționale, scrisul este declarat *tabu,* primejdios, redutabil. Oralitatea cîștigă în eficiență și autoritate și din această cauză. Scrisul magic devine un expedient suprem, o *ultima ratio,* cînd eșuează toate celelalte modalități și rituri, preluînd prin transfer toate puterile sacrului, care sînt imense. El poate să ucidă și să salveze, să reînvie și să asigure nemurirea (vezi *Cartea morților* egipteană și totalitatea incripțiilor funerare antice), să «farmece» și să «dezlege». Mai presus de orice, scrisul deține adevărul, secretele destinului. «Precum este scris» *(Psalm,* 149, 9) devine principiul de bază al oricărei tradiții religioase. Din care cauză, profețiile, oracolele, prezicerile iau formă scrisă. Există o întreagă mantică a scrisului («a consulta soarta», «a arunca sorții» etc.). Jurămintele și ordaliile se fac și prin aceeași ritualizare a scrisului. Se jură pe texte sacre, pe «litere», pe rune etc. Valoarea de amuletă și talisman (care au circulat și în literatura noastră populară) are aceeași origine. Scrisul însoțește sufletele după moarte. El protejează și sprijină pe muritori în egală măsură. Sensul său rămîne simbolic, cu semnificații misterioase, inaccesibile. De unde apariția limbajelor și scrierilor inițiatice, secrete, a interdicției divulgării sale profanilor. Comunicarea sa presupune inițiere, asceză, rituri de trecere. Cariera *literei* și a *scrisului* este marcată de un puternic esoterism originar.

Totalitatea relațiilor dintre divinitate și credincioși ia aceeași formă scrisă. Predestinarea, înregistrarea (botezul), judecata, recompensa sînt legate, într-un fel sau altul, de «litera» divinității. Cît privește cuvîntul divin, el nu se exprimă plenar, definitiv și total inteligibil decît numai în scris. Divinitatea este preocupată intens de literalitatea accesibilă a mesajului său. Unui profet evreu ea i se adresează astfel: «Scrie descoperirea și o sapă în slove pe table ca să se poată ceti ușor» *(Habacuc,* 2, 2). Atît revelația cît și tradiția presupun autenticitatea și stabilitatea unui text scris. Actul sacru primește peste tot expresie și consacrare scrisă. Un *incipit,* o revelație și o tradiție scrisă caracterizează întreg traseul mesajului divin. Toate apocrifele din lume pînă la biblia Mormonilor și după vor să beneficieze de pe urma aceluiași prestigiu al revelației scrise.

Este bine cunoscută funcția scrierii de a fixa și stabiliza oralitatea. Sacralizarea scrisului consacră și intensifică la maximum aceeași trăsătură specifică. Mesajele divinității sînt eterne și imuabile în litera și spiritul lor. Ele sînt și rămîn definitive, inalterabile, fără a li se putea schimba «o iotă» *(Matei,* 5, 18). «Copistul care uită o singură literă — afirmă *Talmudul* — distruge întreg universul»[21]. Vom regăsi aceeași concepție și la copiștii creștini medievali. Hieratismul scrierii

[19] Leo Koep, *op. cit.,* p. 106.

[20] J. de Ghellink, *«Pagina» et «Sacra Pagina»* în : *Mélanges Auguste Pelzer* (Louvain, 1947), pp. 23—59.

[21] Luis Gil, *El «logos» vivo y la letra muerta. En torno a la valoracion de la obra escrita en la antiguedad,* în : *Emerita,* XXVII (1959), p. 255.

o predispune la invarianță, formule, clișee. În locul mobilității și spontaneității apar stereotipia și formele fixe, care prin repetiție par să se concentreze într-un punct fix. Textul sacru are din această cauză tendința de a se contracta, a se rezuma doar la cîteva propoziții, iar în cazul *Coranului* chiar la o singură literă [22]. O astfel de rigiditate predispune scrierea sacră la oficializare și ritualistică. Mesajul divin se transformă în lege și normă. Orice expresie scrisă a sacralității devine definitivă și obligatorie. Este larg răspîndită credința că decizia și voința scrisă a divinității dobîndesc caracterul imuabil, autoritar, coercitiv. Zeul dreptății va fi și legislator.

Participarea la puterea sacră a lucrului scris devine în același timp sursă de putere politică. Voința divină și cea regală se confundă. Multe documente regale și coduri de legi sînt rapoarte către zei sau patronate de zei. În greaca patristică *graphi* (= scriere, document scris) are și accepția de «autoritate», scriere de păstrat intactă, regulă a credinței, tradiție și, bine înțeles, sacralizare [23]. Textul sacru face deci «autoritate» într-un dublu sens : referință supremă, autentică, originală, în domeniul literei doctrinale, izvor de autoritate instituționalizată în sfera vieții sociale. Tabletele «înțelepciunii», ale «destinului» sînt în același timp și simbolurile suveranității. Înțelegem în același timp de ce scrisul are, din toate aceste cauze, și o valoare contractuală sacră. La sumerieni, la hitiți, jurămintele sînt «sigilate» pe tablete. La fel, la vechii evrei : tablele legămîntului încheiat cu Dumnezeu *(Deut.*, 9, 9 ; 9, 11), sînt scrise pe porțile casei *(Deut.*, 6, 9), în spirit foarte contractual. Cînd contractul se rupe, Moise sparge tablele legii *(Deut.*, 9, 17). Scrisul înregistrează și autentifică întrebările și răspunsurile oracolelor de la Delfi. Au existat culegeri de oracole de uz sacerdotal și practic etc.

O religie a cărții și a scrierii cum este creștinismul trebuia să asocieze metafora scrisului tuturor actelor religioase. Și, într-adevăr, faptul se constată, în special, în creștinismul occidental medieval, unde scrisului i se atribuie pe lîngă funcțiile soteriologice amintite și pe aceea a mîntuirii. Clericii medievali scriau, dictau, copiau «în numele lui Dumnezeu... pentru salvarea sufletului meu» (ms. din sec. IX)[24]. «Scrierea închinată divinității este legea desăvîrșită a salvării» adaugă Rabanus Maurus *(Ad Bonossum*, 30 ; P.L., 112, c. 1608). Claustrarea monahală implică disciplina și asceza scrisului. «Nici o iscusință nu este mai potrivită vieții monahale ca scrisul» proclamă tratatul *De laude scripturarum* al lui I. Trithemius. El este *ardua ars, difficilis labor*, operă pioasă, de mortificare și apostolat [25]. Străvechea sacralizare a scrisului (consacrat și protejat de divinitate, zeificat uneori el însuși) cunoaște astfel o nouă metamorfoză.

O funcție, pe care noi azi o definim «estetică», este asociată, în sfîrșit, tuturor acestor valori sacre ale scrisului. Sacralitatea scrierii este asimilată unei adevărate miniaturi divine printr-o splendidă metaforă medievală : divinitatea «împodobește cu miniaturi» întreaga umanitate *(sed aura divinitatis illuminata)*[26]. Aspectului grafic, miniat, i se asociază o adevărată stilistică a cărții, textului, cuvîntului obscur, sugestiv-enigmatic, cu dublă față și semnificație, «scrisă și pe o parte și pe alta» *(Iezechil*, 2, 10), «închisă cu șapte peceți», cu neputință de deschis și de descifrat *(Apoc.*, 5, 1—4). Este însuși simbolul scrierii sacre, magice, ermetice, care — prin degradare și laicizare — se va transforma treptat în poetica «modernă» a ermetismului, poeziei obscure, inefabilului, «poeziei pure». De altfel, unele anticipări în această direcție există încă în tradiția talmudică, mahomedană, creștină. Întîlnim chiar *topos*-ul divinității indescriptibile, pentru care n-ar ajunge întreaga cerneală din lume, al inefabilului divin, ca și concepția scrierii *obscura, mystica* (de ex. *Hisperica Famina)*, în vocabular și limbaj abstrus, dificil, pentru care sînt necesare glosare și o adevărată hermeneutică [27].

Adrian MARINO

---

[22] Franz Dornseiff, *op. cit.*, p. 134.

[23] G. W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon* (Oxford, 1972), p. 323.

[24] cf. M.L.W. Laistner, *Thought and Letters in Western Europe A. D. 500 to 900* (London, 1931), p. 236 ; Luis Gil, *op. cit.*, p. 267 etc.

[25] Johannes Trithemius, *In Praise of Scribes. Das laude scripturorum*. Ed. with Introduction by Klaus Arnold, tr. by Roland Behrendt (Lawrence, 1974), pp. 82—83 ; Heinrich Fichtenau, *Mensch und Schrift im Mittelalter* (Wien, 1944), pp. 155, 164.

[26] cf. Jean Leclercq, *Aspects spirituels de la symbolique du livre au XII-e siècle*, in : *L'Homme devant Dieu. Mélanges... Henri De Lubec* (Paris, 1964), II, p. 72.

[27] Reinhold Köhler, *op. cit.*, p. 548 ; Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique méd'evale* (Bruges, 1946), I, p. 119.

FILOSOFIA POSTSTRUCTURALISTĂ A LUI DERRIDA ȘI SOLUȚIILE CRITICII CONTEMPORANE

(1) Jacques Derrida reprezintă, în mișcarea filosofică poststructuralistă, una dintre personalitățile cele mai influente, dar și cele mai controversate. Opera sa, plasată la interferența filosofiei cu semiotica și psihanaliza, a alcătuit o componentă esențială a teoriei textului în variantă tel-quel-istă, deși relațiile lui Derrida cu grupul de la „Tel-Quel», foarte strînse într-o primă perioadă, s-au răcit treptat[1]. *Compensativ, filosoful francez a ajuns să exercite o răsunătoare influență asupra criticii americane, declanșînd la Yale (unde i-a urmat lui G. Poulet în funcția de profesor invitat) mișcarea deconstructivistă". Alături de «Reader response criticism» (teoria receptării), deconstructivismul reprezintă în clipa de față direcția dominantă în critica americană. Grupul de la Yale, condus de foarte talentatul Paul de Man, a făcut școală și a declanșat o opoziție tot atît de violentă, pe cît de fanatic e devotamentul adepților — numeroși —, care au început să cucerească poziții în învățămîntul universitar și să domine chiar într-o organizație conservatoare cum e Asociația de limbi moderne (MLA), demonstrînd faptul că deconstrucția e o avangardă în curs de clasicizare. Asupra acestei mișcări critice mă voi opri cu un alt prilej. Studiul de față își propune să clarifice rădăcinile filosofice ale deconstructivismului, adică să reconstituie, în liniile lor generale, pozițiile filosofice ale lui Derrida. Evoluția lui Derrida pare vizibil marcată în ultimii ani de influența propriilor săi discipoli americani. Oricît de interesant ar fi însă deconstructivismul american, în care filosoful francez a recunoscut, probabil, un rezonator ideal (ce riscă tocmai de aceea, să primească valori de modelator), opera lui Derrida prezintă un interes ce depășește sfera aplicațiilor critice imediate pe linia unei teorii a textului, pentru că ea este, în esență, o încercare de a defini un nou model al gîndirii filosofice, paralel noului model al gîndirii științifice post-einsteiniene. În lucrările sale Derrida nu face apel la revoluționarea modelului clasic al gîndirii europene pe care știința contemporană — fizica cuantică în primul rînd — a săvîrșit-o și pe care orientările moderne ale logicii o asimilează și o ordonează. Cu atît mai plin de consecințe (metodologice și filosofice) mi se pare efortul său de redefinire a gîndirii filosofice, efort neinfluențat de (dar coincident cu) noua orientare a gîndirii științifice. Voi semnala de aceea coincidențele care dovedesc participarea «deconstructivismului» lui Derrida la construirea unui nou model al gîndirii. Mă voi opri asupra primei perioade de creație a lui Derrida, mai precis asupra celor trei lucrări publicate în 1967, care au impus cu autoritate numele unui filosof de prim rang:* De la Grammatologie[2] (Despre gramatologie), *în punctul de plecare un eseu privind concepția lui J.-J. Rousseau asupra relației dintre scriere și limbaj,* La Voix et le phénomène[3] (Vocea și fenomenul), *subintitulat* Introducere în problema semnelor în fenomenologia lui Husserl *și culegerea de studii* L'Ecriture et la différence[4] (Scrierea și diferența).

(2) Prezentarea gîndirii lui Derrida[5] *pe baza lecturii paralele a lucrărilor din 1967 e motivată de mărturiile autorului privind relația «labirintică» dintre cele trei cărți, care formează, împreună, un singur text. Într-un interviu acordat lui Henri Ronse, Derrida topește cele trei cărți în țesătura unei unice «operații textuale»:* «În ceea ce dumneata numești cărțile mele, pusă în discuție în primul rînd e (...) unitatea „cărții" considerată ca totalitate perfectă, cu toate implicațiile

---

[1] Vezi, în acest sens, interviul acordat lui J.-L. Houdebine și Guy Scarpetta, în *Positions*, 1972. Relațiile cu grupul tel-quel-ist în studiul introductiv al Adrianei Babeți și al Deliei Sepețean-Vasiliu la antologia „Tel-Quel" *Pentru o teorie a textului*, București, Univers, 1980, antologie care cuprinde și un capitol din lucrarea lui Derrida, *De la Grammatologie*.

[2] Toate trimiterile (sub *Gramm.*) se fac la ed. din 1974, Paris, Editions de Minuit.

[3] Utilizez traducerea lui David B. Allison, *Speech and Phenomena. And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, Evanston, Northwestern University Press, 1973 (sigla *Speech.*).

[4] Trimiterile (notate *Writing...*) se fac la traducerea lui Allan Bass, *Writing and Difference*, The University of Chicago Press, 1978. În completarea celor trei lucrări menționate utilizez celebrul studiu al lui Drrida din 1968, *La Différence*, în traducera lui D. B. Allison (în *Speech...*) și cele trei interviuri grupate în 1972 în volumul *Positions*, consultat în traducerea lui Allan Bass, *Positions*, The University of Chicago Press, 1981.

[5] Am evitat pînă acum termenul de *sistem*, pentru că poststructuralismul lui Derrida se opune, din pornire, ideii de sistemicitate, deși se constituie în cele din urmă într-un sistem perfect coerent. Voi folosi deci termenul de sistem, procedînd însă așa cum procedează Derrida în utilizarea unor termeni-cheie cum sînt «concept» sau «carte» — adică îl voi pune în ghilimele, scriere ce indică valoarea de citat a cuvîntului, implicînd jocul unei duble atitudini, de asimilare și detașare critică.

unui asemenea concept»[6]. *Ca atare,* Scrierea și diferența *și-ar putea găsi loc între cele două părți ale* Gramatologiei *sau, invers,* Despre gramatologie *ar putea fi plasată în mijlocul volumului* Scrierea și diferența, *căci toate textele sale, consideră autorul,* «nu sînt decît comentariul propoziției (lui Husserl) despre labirintul semnelor, care e epigraful lucrării Vocea și fenomenul» ; *propoziția husserliană în discuție, devenită emblema operei lui Derrida, notează un caz tipic de autoreferențialitate — sau* mise en abîme —, *comentînd imaginea trecerii prin galeriile din Dresda, în care un tablou al lui Teniers reprezintă o galerie de tablouri, dintre care unul ar putea reprezenta o galerie de tablouri ș.a.m.d. De aceea, din galeria cu oglinzi a celor trei lucrări voi desprinde principalele obsesii ale lui Derrdda, care tind să se cristalizeze în «concepte».*

(3.1) Convingerea fundamentală din care ia naștere poststructuralismul lui Derrida este aceea că trăim în clipa de față «închiderea unei epoci» *sau* «închiderea metafizicii», *adică* «închiderea» *modelului clasic al gîndirii europene. Caracteristicile gîndirii epocii «închise» — în primul rînd logofonocentrismul ei — nu reprezintă o «eroare» filosofică sau istorică,* «ci, mai degrabă, o structură necesară și necesarmente finită»[7]. *În cele trei lucrări din 1967 sensul termenului de «închidere»* (cloîture), *incomplet clarificat, pare aproximat prin «încheiere» sau «sfîrșit» : capitolul I al Gramatologiei* (La Fin du livre et le commencement de l'écriture) *proclamă «sfîrșitul» unei epoci (aceea a «cărții») și «începutul» alteia (epoca «scrierii» sau a «scriiturii»). Aparenta sinonimie* închidere-sfîrșit *e depășită însă prin precizarea terminologiei într-un sens apropiat celui din științele contemporane. În interviul acordat lui H. Ronse, Derrida insistă asupra nonsinonimiei* închidere-sfîrșit : *ceea ce e cuprins în «închidere» poate dura la nesfîrșit, declară autorul* Gramatologiei ; *în ciuda titlului, capitolul* Sfîrșitul cărții și începutul scrierii — *afirmă explicit Derrida* — «anunță tocmai faptul că nu există un sfîrșit al cărții și nici un început al scrierii» *(Positions, p. 13), noțiunile de «sfîrșit» și «început» (sau «origine») vădindu-se a fi pure iluzii metafizice într-un univers al ne-limitatei deveniri.*

Termenul de «închidere», perpetuu aproximat de Derrida, mi se pare a deține în esență în gîndirea sa o semnificație similară celei definite cu claritate de un alt filosof contemporan — fizicianul Werner Heisenberg, în a cărui accepție o «teorie închisă» este caracterizată

1. din perspectivă interioară, prin «necontradicția ei internă» ;

2. din perspectivă exterioară, prin limita (externă) pe care o dau grupurile noi de fenomene, ce nu mai pot fi ordonate cu ajutorul conceptelor aparținînd acestei teorii[8]. *(Mecanica newtoniană, spre pildă, e o teorie închisă, necontradictorie, valabilă pentru universul accesibil experienței noastre senzoriale, chiar dacă nu mai e aplicabilă altor nivele ale realității, cum ar fi cel macro-cosmic sau cel subatomic).*

Domeniul «închis» asupra căruia se oprește, polemic, Derrida, îl alcătuiește întreaga filosofie europeană, de la Platon la fenomenologi și structuraliști. Ca și Socrate pentru Nietzsche, Platon inaugurează pentru Derrida desprinderea de un model al gîndirii ce caracterizează deopotrivă vechea Grecie și Orientul, model reprimat de raționalismul european al cărui limbaj filosofic se construiește pe baza logicii aristotelice. După cum vom vedea, filosofia europeană prezintă însă, în concepția lui Derrida, o serie de «breșe» prin care elementele reprimate de sistem se insinuează (printr-un fel de freudiană «întoarcere a refulatului») la nivelul textului, *inevitabil «fisurat» (ca-n cazul lui Hegel), sau se afirmă, parțial dar explicit, în opera lui Nietzsche, Husserl, Heidegger, considerați (alături de Freud în psihanaliză și Saussure în semiotică) precursori ai poststructuralismului.*

---

[6] *Implications,* în *Positions,* p. 3.

[7] *Freud și scena scrierii,* în *Writing...,* p. 197.

[8] W. Heisenberg, *Conceptul de «teorie închisă» în știința modernă a naturii,* în *Pași peste granițe.* Culegere de discursuri și articole, Studiu introd. și traducere de Ilie Pârvu, Buc., Ed. Politică, 1977 („Idei contemporane"), p. 88—89.

(3.2.) Principalele trăsături ale ontoteoteleologiei[9] *ce caracterizează «epoca închisă" în discuție ar fi :*

(3.2.1) O metafizică a prezenței, adică «determinarea sensului ființei [sau a „ființei existentului"] ca prezență», *ceea ce comportă mai multe accepții sau subdeterminări ale conceptului de prezență : o accepție transcendentală,* ca eidos *(reală — adică etern prezentă — este* ideea *obiectului) ; o accepție substanțialistă (ca substanță / esență —* ousia) ; *o accepție temporală* (nun) ; *o accepție subiectivă (ca prezență la sine a conștiinței instituind subiectivitatea) ; în sfîrșit, o accepție intersubiectivă (coprezența sinelui și a Celuilalt,* Gramm., *p. 23). Presupoziția «prezenței» — consideră Derrida — ruinează chiar direcțiile moderne ale gîndirii, care se vor detronări ale metafizicii sau ale «ontologiei naive»: conceptul de* semn, *spre pildă, concept prin care semiotica încearcă, de un veac, să detroneze metafizica, nu e totuși lipsit de componente ale metafizicii prezenței, deoarece acceptă caracterul secundar, exterior, al semnificantului (inclusiv al scrierii în raport cu vorbirea) cee ce ar presupune preexistența* «unui adevăr sau a unui sens deja construit prin și în elementul logosului» *(ibid., p. 26). Semantica ar alcătui în cuprinsul semioticii un rest, o urmă a onto-teo-teleologiei, ca fiind studiul unei* «referințe la sensul unui semnificat imaginabil și posibil în afara oricărui semnificant» *(ibid., p. 107). Semnificatului transcendent îi corespunde un* «subiect transcendental» (Speech, *p. 82), care instituie semnul fără a fi el însuși implicat în procesul de semioză, rămînînd așadar o «prezență» detașată, în afara jocului.*

Metafizicii prezenței Derrida îi va opune, vom vedea, imaginea unui univers în perpetuă devenire ; *lumea lui Derrida nu «este», ci «se face» printr-un nelimitat joc al contrariilor, niciodată rezolvate într-o sinteză asemeni celei din dialectica* «speculativă» (Positions, *p. 44) a lui Hegel.* Relația *va lua locul substanței (subiectul însuși e văzut ca un* «sistem de relații» (Writing, *p. 227), într-o viziune — din nou — coincidentă celei din fizica contemporană.*

(3.2.2) O a doua trăsătură caracteristică epocii închise o constituie logofonocentrismul *ei. Credința în* logos (*«*unitate a gîndirii și a rostirii» (Speech., *p. 74) e întemeiată de Platon și perpetuată în teologia medievală, care leagă* res *de* eidos, *obiectul fiind creat de ideea sa în logosul divin* (Gramm., *p. 22). Toate determinările* adevărului *sînt corelate instanței* logosului, *în care* «legătura originară și esențială cu sunetul (phoné) n-a fost niciodată ruptă» *(ibid., p. 21). Logocentrismul este așadar și un* fonocentrism, *în virtutea sistemului* «s'entendre-parler» *(ibid. p. 23). De aici, primordialitatea vocii, a cuvîntului rostit, asupra scrierii, concepută ca semnificant «exterior», secund, — primordialitate proclamată încă de Aristotel, pentru care sunetele emise de voce sînt simboluri directe ale stărilor sufletești, în vreme ce cuvintele scrise sînt doar simboluri ale cuvintelor rostite. Ca atare vocea, producătoarea primelor simboluri,* «se află în raport de proximitate esențială și imediată cu sufletul. Producătoare a semnificantului prim, ea nu e un simplu semnificant printre altele. Ea semnifică «starea sufletească» ce reflectă, la rîndu-i, lucrurile, prin asemănare naturală. Între ființă și suflet, între lucruri și stări sufletești va exista un raport de traducere sau de semnificare naturală ; între suflet și logos, un raport de simbolizare convențională. Convenția primă, cea care se raportează imediat la ordinea semnificației naturale și universale, se produce ca limbaj vorbit. Limbajul scris va fixa convenții, legînd între ele alte convenții» *(ibid. p. 22) și va apărea ca un semnificant secund, ulterior, sau — în interpretarea lui J.-J. Rousseau — ca un simplu* «supliment al cuvîntului (rostit)» *(ibid. p. 16). Caracterul «secundar» al scrierii în raport cu vorbirea e o consecință a reducerii conceptului general de scriere la forma particulară a* scrierii fonetice, *a cărei dependență de cuvînt e vizibilă. Scrierea fonetică, lineară și abstractă, se opune policentrismului (mitic al) pictogramelor, pe care sistemul lui Derrida tinde să le reabiliteze.*

---

[9] Din perspectivă poststructuralistă, întreaga istorie a filosofiei europene se suprapune devenirilor unei «ontoteoteleologii», iar opoziția — fundamentală — între materialism și idealism îi apare lui Derrida ca nonpertinentă, circumscrisă integral termenilor contrarii caracteristici «epocii închise». În interviul pe care i-l ia împreună cu Guy Scarpetta, J.-L. Houdebine, gînditor de orientare marxistă, subliniază antiidealismul și antisubiectivismul (real al) lui Derrida, invitîndu-l pe acesta să-și clarifice atitudinea față de logica materialist-dialectică. Pentru Houdebine, deconstrucția (înțeleasă ca o critică a metafizicii și a idealismului subiectiv) trebuie să întîlnească «inevitabil» textul marxist. Răspunsul lui Derrida ocolește însă ideea acestei coincidențe, afirmînd că-n materialismul dialectic *materia* tinde să devină un *«semnificat transcendent» Positions,* p. 60—61). Atitudinea față de materialismul dialectic a constituit, de altfel, unul din motivele îndepărtării lui Derrida de grupul de la «Tel-Quel».

(3.2.3) O a treia caracteristică esențială a epocii «închise» ar fi valoarea privilegiată a ideii de totalitate, *— totalitate controlabilă prin gîndire. Conceptul de* structură *vădește (apreciază Derrida în termeni nietzscheeni) preferențierea* formei *— apolinice — în detrimentul* forței *— dionisiace —* (Writing, *p. 4), preferențierea geometricului în detrimentul dinamicului. Într-o celebră comunicare intitulată* Structură, semn și joc în discursul științelor umaniste [10], *Derrida meditează asupra istoricității conceptului de structură, înțeleasă ca o organizare centrată, raportată deci la «*un punct de prezență, la o origine fixă*». Istoria ideii de structură ar coincide cu o succesiune de substituiri ale centrului, care primește nume diferite* (eidos, telos, energeia ousia, aletheia etc.), *dar a cărui matrice rămîne, în esență, ființa ca prezență. Centrul, care are dubla funcție de a face posibilă și de a închide structura, de a-i da organizare și, concomitent, de a-i limita liberul joc, comportă în sine un paradox : deși origine a structurii, scapă el însuși structuralității, se află în afara ei. Conceptul de structură centrală prezintă deci o «coerență contradictorie», ceea ce îi dezvăluie (consideră Derrida) natura reală : aceea de pură expresie a «*forței dorinței*» [11] în sens freudian. Conceptul de totalitate este așadar rezultatul și expresia nevoii (sau a dorinței) noastre de totalitate, strălucit reprezentată, spre pildă, în dialectica «speculativă» hegeliană ce operează conform unei logici a noncontradicției și tinde, prin momentul sintezei, la depășirea silogistică a contrariilor, la rezolvarea lor într-o totalitate integratoare* (Positions, *p. 44).*

O manifestare privilegiată a ideii de totalitate o reprezintă, în gîndirea epocii «închise», cultul cărții *în opoziție cu imaginea unui text continuu și descentrat. De aceea,* Despre gramatologie *începe proclamînd polemic apusul supremației cărții, iar imaginea pe care Derrida vrea să o dea cu privire la propriile-i cărți în interviul acordat lui H. Ronse este, după cum am văzut, aceea unei operații textuale continue* («În ceea ce dumneata numești cărțile mele, pusă în discuție în primul rînd e (...) unitatea „cărții" considerată ca totalitate perfectă» (Positions, p. 3).

În viziunea lui Derrida, modelul gîndirii epocii «închise» s-a constituit prin «reprimarea» termenilor opuși celor care au ajuns să definească trăsăturile dominante ale acelei epoci : textul *e reprimat de* carte, forța *e reprimată de* formă, jocul *— de* structură, scrierea *— de* voce, hieroglifa, pictograma *sau* mitograma *— de* scrierea fonetică, policentrismul mitic *de* linearitate *etc. etc. Rezultatul e un model specific occidental, gîndirea orientală păstrînd o mai directă și mai fertilă relație cu mitul. «Reprimare» nu înseamnă însă suprimare. Termenii reprimați continuă să existe în umbra conceptelor dominante, — nu însă la nivelul sistemului, ci la nivelul «scriiturii» sau al «textului», care mărturisește involuntar și inconștient prezența conceptului ascuns. Atari mărturii la nivel textual sînt date spre pildă, de* metaforele textualității *(«țesătură» «întrețesere», «urzeală și bătătură» etc), a căror prezență obsesivă în textul lui Husserl subminează analiza fenomenologică* (Speech., *p. 111—113). Dacă originea filosofiei e legată de «*reprimarea istorică a scrierii, începînd cu Platon*», aceasta rămîne o «*reprimare eșuată*» — *dovadă «*metafora scrierii, care bîntuie discursul european*» [12] și pe care Derrida o va analiza în textele lui Freud, insistînd asupra metaforei scrierii nonfonetice, adică asupra visului înțeles ca «hieroglifă»* (Writing, *p. 226—211). Aceeași prezență încifrată a termenului reprimat generează tipul de organizare labirintică a textului, adică înscrierea textualității în text prin structurare «în abis» (așa cum face Rousseau introducînd tema scrierii ca «suplіment»* [13] *sau altfel spus, prin «invaginare».* (Positions, *p. 46). În aceste mărturii ascunse în structura discursului sînt de căutat, consideră Derrida, premisele unei construcții conceptuale virtuale, care va putea fi actualizată numai după «deconstruirea» modelului gîndirii epocii «închise».*

(4) Deconstrucția (primul moment, deocamdată singurul posibil, al construirii noilor concepte) va opera așadar în interiorul *modelului «închis», pe care tinde să-l aducă în stare de criză, activînd contradicțiile ascunse, latente, doar aparent rezolvate de sistem. Deconstructivismul nu proclamă «sfîrșitul» filosofiei, căci Derrida nu crede nici în «rupturi decisive», nici în «moartea filosofiei»* (Positions, p. 24, 6).

---

[10] Comunicarea lui Derrida, inclusă ulterior în volumul *L'Ecriture et la différence*, a fost susținută în S.U.A., la simpozionul internațional «Limbajul criticii și științei umaniste», organizat în 1966 de John Hopkins Humanities Center, și a avut un uriaș ecou, declanșînd strălucita carieră americană a ideilor filosofului francez.

[11] *Structură, semn și joc...*, în *Writing...*, p. 278—279.

[12] *Freud și scena scrierii*, în *Writing...*, p. 196—197.

[13] *Gramm.*, p. 233 : tema suplimentului structurează, *«în abis, textualitatea însăși în textul lui Rousseau»*, pentru că Rousseau *«înscrie textualitatea în text»*.

Oricum, singurul limbaj disponibil este acela al modelului conceptual închis, situație constatată, ca o „criză» a limbajului, și în filosofia contemporană a științei. Heisenberg observa la rîndu-i supraviețuirea necesară a vechiului sistem de concepte în noile sisteme conceptuale ; „Chiar dacă limitele „teoriilor închise" sînt depășite, dacă se constituie un nou sistem conceptual corespunzător unui nou domeniu al experienței, totuși sistemul de concepte al teoriei închise formează o parte indispensabilă a limbajului în care vorbim despre natură (...) ; noi putem exprima rezultatele unui experiment numai prin conceptele unei teorii închise anterioare» [14].

Cum poate fi însă deconstruit modelul tradițional al gîndirii, operînd în interiorul *limbajului ce aparține acestui model ? Sau, altfel spus, care este* «strategia deconstrucției» ?

O primă observație se impune : deși vorbește constant de «limbajul» epocii închise, Derrida pune în permanență în opoziție limba *(ca* logos) *cu* textul, — *și această opoziție este una fundamentală. Textul înțeles ca «țesătură», «urzeală», «întretrețesere» etc., adică înțeles ca termenul unei* perpetue puneri în relație, *se opune limbajului ca* logos, *ca sistem dat de cuvinte clar definite, de cuvinte — concept, purtătoare ale unor sensuri inteligibile și stabile. Textul, termen al* «operațiilor textuale» *sau al* «transformărilor textuale» (Positions, *3, 33), textul continuu, opus cărții ca «totalitate»,* «textul general», *în raport cu care diversele scrieri sînt doar «cîmpuri» parțiale, istorice, transcende ordinea «conceptuală», «teoretică» sau «discursivă», și apare tocmai acolo unde* «discursul și ordinea sa (esență, sens, adevăr, înțeles, conștiință, idealitate etc.) sînt excedate» *(ibid. p. 59). Autoreferențialitatea textului (prin «mise en abîme» sau «invaginare»), autoreferențialitate trădată inconștient prin metaforele textualității care* «bîntuie discursul european», *vădește în fond tendința de suprimare a referentului extern, o tendință, i-aș spune, de «deconceptualizare». Statutul logic al conceptului, fixitatea logosului, este însă mai grav amenințată de intertextualitatea definitorie pentru textul prin natura lui «general» : orice nou «cîmp textual» se înscrie în textul general,* «în măsura în care există deja un text, o rețea de referințe textuale la alte texte, o transformare textuală în care fiecare așa-zis „termen simplu" e marcat de urma altui termen» *(ibid. p. 33) ; devine «termen», conceptul (care și-a anulat deja referentul) își dizolvă fixitatea determinată prin raportare la un sens transcendent, se lasă «țesut», «marcat» de alți termeni, perpetuu redefinit prin introducerea sa într-un sistem de relații.*

Operînd așadar în interiorul limbajului epocii închise, deconstrucția are ca teren de manifestare textul și operațiile textuale, prin intermediul cărora limbajul conceptual este adus în stare de criză. Strategia deconstrucției presupune un «dublu gest» sau o «dublă scriere» : de pe o parte, «a regîndi din interior, în cel mai fidel chip, genealogia structurată a conceptelor filosofice» *(deconstruindu-le la modul discursiv) ; pe de altă parte,* «a determina în același timp, — dintr-o perspectivă exterioară pe care filosofia n-o poate califica sau numi — cea ce această istorie a putut disimula sau interzice, instituindu-se pe sine ca istorie tocmai prin intermediul acestor întrucîtva motivate reprimări» *(Ibid. p. 6)*

Să urmărim, în etape succesive, realizarea practică a «dublului gest» deconstructivist, începînd cu

(4.1.) Deconstruirea *direct polemică (încă discursivă) a* vechilor concepte (filosofeme *sau* episteme).

Am semnalat deja (3.2.3.) deconstruirea conceptului de «structură centrată», *în a cărei* «coerență contradictorie» *Derrida citește expresia* «forței dorinței». *O valoare similară are într-un univers al purei, nelimitatei deveniri, conceptul de origine absolută* (arché), *care nu e decît conceptualizarea unui mit, expresia nostalgiei noastre pentru «vîrsta de aur»* (Gramm, *pp. 95, 305—308). Un alt concept deconstruit e acela de* semn, *a cărui definiție tradițională e marcată metafizic, după cum am văzut (3.2.2.), de exterioritatea semnificantului față de un semnificat transcendent, inclusiv exterioritatea scrierii față de vorbire.* «Ceea ce ar trebui deconstruit printr-o meditație asupra scrierii este așadar ideea de semn», propune *Derrida în* Despre gramatologie *(Gramm, p. 107—108), căci a* «restaura caracterul originar și nonderivativ al semnelor în opoziție cu metafizica clasică înseamnă, printr-un paradox aparent, a elimina în același timp un concept de semn a cărui întreagă istorie și al cărui înțeles aparțin aventurii metafizicii prezenței», *în vreme ce posibilitatea*

[14] W. Heisenberg, *Conceptul de «teorie închisă» în știința modernă a naturii,* în *Pași peste granițe,* p. 89.

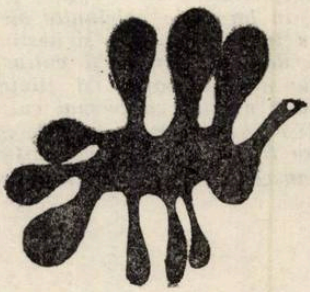
însăși a semnului e dată de «relația cu moartea» *sau de* «absența subiectului» (Speech. *pp. 51, 54 93).*

Odată cu semnificatul transcendent este deconstruit și conceptul de subiect transcendental. *Ca și semnul, subiectivitatea apare constituită* «ca raport al subiectului cu propria-i moarte» (Gramm. *p. 100). Afirmația dezvăluie rădăcinile fenomenologice ale gîndirii lui Derrida; în deconstruirea conceptului de subiect, filosoful francez va apela, de asemenea, la sugestii pornind din sfera psihanalizei, și va adînci categoriile transindividuale din filosofia lui Nietzsche. În studiul dedicat lui Freud,* «subiectul scrierii» *înțeles ca* «solitudine suverană a autorului» *e declarat nonexistent, căci* «subiectul scrierii e un sistem de relații între straturi» *(strat psihic, societate, lume etc.)* (Writing, *p. 226—227). Nici diferența* subiect/obiect *nu e una originară; întrebarea* «cine *diferă? sau* ce *diferă?*» *nu se poate pune, conceptele de* subiect *și* substanță *aparținînd unei metafizici a prezenței. În locul subiectului ce contemplă din afară o lume-obiect, Derrida propune imaginea nietzscheană a misterelor sau, (în analiza teatrului lui Artaud) a «festivalului» dionisiac, adică a coincidenței actor-spectator, a implicării subiectului în joc*[15], *a definirii lui în interiorul unui sistem de relații. În ciuda substratului nietzschean al demonstrației, poziția lui Derrida e din nou coincidentă cu aceea a științei posteinsteiniene, în care opoziția netă* observator *(extern) vs.* obiect observat *din fizica clasică e anulată*[16]. *În fizica atomică* «nu mai putem vorbi de comportarea particulelor independent de procesul de observație», «astfel încît împărțirea uzuală a lumii în subiect și obiect nu mai corespunde»[17]. *Fizica cuantică presupune — ca și «sistemul» lui Derrida — un observator al cărui dialog cu natura este* «purtat din interiorul naturii», «căreia îi aparținem și noi, participînd la construcția ei»[18]. *De aici noțiunea de* «observator participator» *aflat în relații de reciprocă implicare cu universul*[19]; *de aici și viziunea lui Niels Bohr asupra poziției observatorului în univers:* «În teatrul lumii noi nu sîntem numai spectatori, ci și actori»[20].

O modalitate specială de deconstruire a conceptelor este scrierea lor bifată sau «sous rature». *Încă lizibil sub ștersătură, concomitent articulat și anulat, termenul «sous rature» marchează* «ultima scriere a unei epoci. Sub trăsăturile ei se șterge rămînînd totuși lizibilă prezența unui semnificat transcendent». (Gramm. *p. 38). Ideea scrierii bifate pleacă de la Heidegger, care o formulase în* Zur Seinsfrage *pentru verbul* a fi — *scris* —, *eliminînd ființa ca semnificat transcendent:* «Faza determinării bifate e obligatorie pentru gîndire: trebuie gîndită diferența determinată ca diferență ontico-ontologică, apoi această determinare trebuie bifată. În felul acesta gîndirea *include* și *depășește* determinarea istorică» (Gramm. *p. 38—39).*

(Continuare în numărul viitor)

Ioana Em. PETRESCU



[15] *Teatrul cruzimii și închiderea reprezentației,* în *Writing...*, p. 243.

[16] Despre «*implicațiile dualiste ale științei moderne*» (preeinsteiniene), v. Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Noua alianță. Metamorfoza științei*, trad. C. Boico și Z. Manolescu, prefață Ionel I. Purica,, Buc., Ed. Pol., 1984 („Idei contemporane"), p. 82.

[17] W. Heisenberg, *Imaginea naturii în fizica contemporană*, în *op. cit.* p. 12—120.

[18] Prigogine, Stengers, *Noua alianță*, p. 315, 389.

[19] Noțiune propusă de John Archibald Wheeler — v. Prigogine, Stengers, *Noua alianță*, p. 369. V. și cap. *Actori și spectatori*, p. 393—399.

[20] Apud Heisenberg, *art. cit.*, p. 113.

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Cezar BALTAG

«Originea unui simbol prețuiește cît descoperirea unei dinastii de faraoni»
M. Eliade

1. Există în om o inepuizabilă nevoie de deschidere către o dimensiune aparte, către un orizont profund lăuntric, greu de atins, dar cu neputință de ignorat. A nu ține seama de acest nucleu constitutiv al ființei este un fapt deosebit de primejdios pentru om ca individ, dar și pentru lume, în general. Să plonjezi din cînd în cînd în adîncurile proprii, pentru a scoate din nou la suprafață acel primordial simbure de sens care instituie și susține în fiecare clipă universul — precum în acel mit arhaic al scufundării cosmogonice — este un act echivalent cu o perioadă de re-actualizare și re-însănătoșire a realului.

Scriu, așadar, ca să mă salvez *pe mine însumi și — iertată fie-mi hiperbola —* ca să încerc să salvez lumea. *Dacă poeții ar înceta să mai scrie, încrederea în Existență s-ar scurge și Infernul ar fi aproape.*

2. A doua întrebare se leagă inseparabil de prima. Cred, așadar, în forța spiritului și în capacitatea lui de a salva: de a salva planete, popoare, indivizi. Îmi aduc aminte de vechii greci, care și-au învins prin spirit învingătorii și au modelat astfel definitiv simțirea și gîndirea europeană. Cheia lumii nu e în mîinile celor ce o caută cu sabia, ci cu spiritul. Cred în puterea spiritului românesc, în deschiderea lui spre universal, în latențele nebănuite ale culturii și limbii române și mai cred că destinul nostru în lume — dar și destinul lumii, în definitiv — este indisolubil legat de însuși destinul limbii și culturii românești. Orice atingere adusă dimensiunii spirituale a unui popor (și ființei sale) este o gravă eroare universală, *căci cine știe dacă nu cumva tocmai cultura acelui popor mai deține, potențialmente, soluția salvării universului. Dacă mă gîndesc, fie și numai la* Miorița, *răspund: lumea «se ține» și pentru că păstorul baladei noastre mai ține încă în mînă o «cheie a transcendenței», o cheie numai a lui.*

Florin MUGUR

Teribile întrebări! Despre literatură. Despre credință. Răspunsurile? Desigur, o estetică și o etică. Nu, nu am cum să fac față unor chestiuni atît de grave, decît încercînd să glumesc. Să spun, de pildă, în glumă, că scriu poezii pentru că sînt scurte. O dimineață de așteptare exasperată (lecturi, cafele negre, muzică, telefoane, strigăte ale trecătorilor, lătrături) poate fi răscumpărată de douăzeci de cuvinte notate în grabă, la sfîrșit, puțin după ce ai renunțat la orice speranță.

Sau să spun, tot în glumă, că adevărul a murit de mult, iar eu nu fac decît să-i editez memoriile. Sau că m-am plictisit de cînd joc rolul mortului. Sau că modul în care unele dintre versurile mele își afișează tristețea e indiscret, impudic, nepoliticos : un om bine crescut trebuie să știe să-i arate lumii numai chipul său senin (care există, nu poate să nu fie !). Dar dacă eu sînt prost crescut, ce să fac ? Încerc să dreg ce se poate drege și mă străduiesc cu atîta insistență să fiu voios încît pînă la urmă, de oboseală, de istovire, de epuizare, mă apucă plînsul. De ce oare ? Doar universul pe care-l contemplu în versurile mele (cel de-al doilea război mondial, Auschwitz, Hiroșima, criza mondială, amenințările) e atît de voios ! De-a dreptul încîntător, nu ? Și apoi, dacă nu-mi place, n-am decît să mă uit în altă parte. În lună, de pildă. Dar ce văd, gîndindu-mă la Lună ? Văd — ca într-o mai veche emisiune de televiziune — o cameră mică, un divan, niște fotolii, scrumiere, țigări. În cameră stau de vorbă patru oameni care încearcă să pară degajați și nu prea izbutesc, care se chinuie să fie binevoitori, deschiși, comunicativi... Dar au cam treizeci de ani fiecare și arată de cincizeci. Chelii, riduri, ticuri. Și sînt cosmonauți. Unii au fost în Lună, alții or să se ducă. Niște savanți obosiți care vor (și nu prea) să ne amăgească, optimiști nevoie mare, permițîndu-și de dragul nuanțelor să mai și ofteze din cînd în cînd. Să spun că scriu pentru că eu sînt oftatul lor. În Lună am fost de nenumărate ori. Nici o ispravă. De altfel, chiar și acum, în momentul acesta, dactilografiez literă după literă tot în Lună.

Desigur, glumesc, altceva ce să fac ? Glumesc, s-a-nțeles ! Da, să trăiți ! — îmi răspund singur.

Dar acest milităresc «să trăiți» — care are un sens ! — mă pune pe gînduri. Astfel încît mă întorc și zic că lucrurile nu stau chiar așa. Nici măcar în glumă. Pentru că de trăit trebuie să trăim, asta e sigur. Altceva mai bun decît viața nu cunoaștem. Și nici altceva mai rău decît moartea nu știm. Viața — chiar cînd e obligatorie — tot obligatorie rămîne. Ea trebuie trăită. Iar moartea *nu* — repet : nu — *este obligatorie*. Ea este un fenomen trecător. Ne-am obișnuit cu el și trebuie să ne dezobișnuim. Omul nu s-a născut să moară, ci ca să trăiască. De-aceea scriu. În asta cred. În faptul că ființa umană, insul, trebuie să trăiască etern. Nu doar prin operă, ci și el, ca persoană. Da, cred în obligativitatea absolută a vieții. În caracterul neobligatoriu al morții.

Eram adolescent cînd mi s-a comunicat solemn că un mare gînditor, gîndindu-se și răsgîndindu-se, și-a tot pus întrebări, ce să fie omul, ce să fie existența, ce să fie frumosul, și a ajuns în cele din urmă, după ani și ani, la concluzia că *frumosul e viața*. S-a scremut un munte și... Pentru că gînditorul acela era într-adevăr un personaj uriaș, iar banalitatea propoziției mi s-a părut cutremurătoare. Ea chiar este astfel : cutremurătoare. Și propoziția. Chiar dacă desemnează numai genul proxim, nu și diferența specifică. Pe steagul meu, pe modestul meu steag personal stă scris chiar așa : *frumosul e viața*. Îmi citesc micul steag și rîd de platitudinea observației-concluzie. Îl recitesc și mă gîndesc că, la urma urmei, acesta e totuși adevărul, nu ?

Și iată că, renunțînd să glumesc, am devenit prea serios și folosesc vorbe mari. Vorbesc de un steag al meu, al versurilor mele. Acest steag, oricît de modest, nu există. Poate doar... Da, poate doar ca în acel muzeu al războiului și al victimelor lui... Se aflau acolo treizeci și nouă de steaguri, steagurile tuturor națiunilor ai căror reprezentanți au fost asasinați în lagăre de hitleriști. Pe locul celui de-al patruzecelea steag se afla o mică placă de bronz pe care scria că au fost uciși de Hitler, în mod mîrșav, zeci de mii de țigani — onorată să le fie memoria ! — iar acea plăcuță de bronz în amintirea țiganilor asasinați ține loc de steag. Pentru că nu există un steag al țiganilor... Să spun că pe mica placă de bronz (imaginară) ce ar trebui să amintească de mine aș grava cuvintele *viața obligatorie*. De asta scriu, în asta cred : în obligativitatea absolută a vieții. Am mai spus-o, da. Deci unei banalități — *frumosul e viața* — îi adaug încă una : *viața e obligatorie*. Și mă mulțumesc cu atît. Poate că e puțin. Chiar ? Mă întreb, dar (vorba dramaturgului) cine-mi răspunde ?

«O SCRISOARE PIERDUTĂ» CENTENARĂ

Arta narativă a «Scrisorii...»

«Să stau în cămașă, cu picioarele goale, tolănit într-un port din miazăzi, și să țin trecătorii de vorbă cu povești». îi spunea odată Caragiale lui Paul Zarifopol, conturînd în acest mod un imaginar paradis al existenței ; *«și cred* — continuă criticul — *că închipuirea lui era atunci, ca mai totdeauna, exactă. De porturi n-a avut parte, dar de cafenele destul»*.

Plăcerea de a povesti a lui Caragiale, care îl atașează unei familii larg reprezentate în cadrul literaturii noastre, n-a așteptat, pentru a-și găsi cîmp de expresie artistică, epoca mai tîrzie a nuvelelor, de la *Hanul lui Mînjoală* la *Kir Ianulea* și *Calul dracului*. Amintita înzestrare a scriitorului a ieșit în evidență încă din vremea comediilor, dar s-a manifestat într-un chip aparte, dictat de condițiile genului dramatic : prin intermediul personajelor. Este greu de aflat, în literatura lumii, un dramaturg ale cărui secvențe narative să poată concura, cantitativ și mai ales calitativ, cu acelea ale lui Caragiale. Faptul n-a scăpat exegeților săi, începînd cu Paul Zarifopol, care ilustra prin *«culoarea narativă»* a unor pasaje modernitatea artei scriitorului, deschiderea viziunii lui clasice spre plasticitate și pitoresc, continuînd cu Pompiliu Constantinescu (care observa că, înainte de a-și scrie nuvelele, Caragiale *«a dovedit că stăpînește, fragmentar și dialogic, și instinctul de povestitor»*), mai apoi cu criticii zilelor noastre, între care V. Mîndra și Valentin Silvestru au acordat chestiunii o atenție deosebită. Reținînd sugestiile autorilor menționați, noi abordări ale temei rămîn mai departe posibile și atrăgătoare. Una dintre ele se poate încerca prin deschiderea mai largă a unghiului teoretic.

Folosirea frecventă a grefelor narative corespunde, în primă instanță, unei trăsături a clasicismului caragialian : voinței dramaturgului de a păstra unitatea de cadru. Ceea ce se petrece, în *O scrisoare pierdută*, în tabăra lui Cațavencu nu ni se arată, ci doar ni se povestește: *«Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose»* (Boileau). Intervine aici și așa-numita lege a proporției inverse, formulată de teoreticienii genului dramatic, care exprimă raportul dintre durata reală a expoziției și durata fictivă a întregii acțiuni. Restrîngerea acesteia din urmă, potrivit cerințelor unității de timp, produce o extindere corespunzătoare a expoziției (Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, 1959, p. 118). In cadrul *Nopții furtunoase*, expoziția ocupă aproximativ un sfert din întinderea totală a textului ! Numai după fixarea minuțioasă a reperelor inițiale se declanșează acțiunea propriu-zisă, care poate include oricîte surprize sau complicații, dar are deja asigurată condiția epuizării rapide. Să adăugăm că, după opinia noastră, amintita lege a proporției inverse nu acționează numai în partea introductivă. Momente «expozitive» (adică evocatoare, reconstitutive) sînt distribuite și pe parcurs, și ele devin — paradoxal — cu atît mai necesare, cu cît materia reprezentării directe este supusă unei concentrări mai riguroase. Un alt lucru care nu trebuie dat uitării, mai ales cînd vorbim despre Caragiale, este nevoia de claritate. *«Și să pregătești terenul»*, formula scritorul, în amurgul vieții, unul din imperativele tehnicii lui teatrale. *«Să-i vorbești* (spectatorului) *de Tache, de Mache, și cînd apar aceștia pe scenă, să-și zică plin de satisfacție : Iată-l ! Acesta-i*

Tache ! Îl cunosc eu prea bine !» (Horia Petra-Petrescu, *I. L. Caragiale intim*, în *Amintiri despre Caragiale*, Bucureşti, 1972, p. 150). În *Noaptea furtunoasă*, «*Tache*» se numise Rică Venturiano ; în *O scrisoare pierdută* — Nae Caţavencu. Ambele personaje ilustrează, prin modul atent şi prelungit în care li se pregăteşte intrarea în scenă, o însemnată funcţie a secvenţelor narative.

Un pas mai departe, o constatare la îndemîna oricui priveşte marea diversitate a structurii acţiunilor povestite, sesizabilă sub multiple aspecte. Ca amploare, ele ajung uneori să acopere pagini întregi, dar se pot restrînge şi la o singură propoziţie, ca o piatră lustruită de îndelungata curgere a apelor : «*Mă cunoaşte conul Zaharia de la 11 fevruarie...*» ; «*familia mea de la patuzsopt în Cameră...*». Prin gradul implicării lor în conflict, sinonim cu cantitatea de informaţie obligatorie, povestirile pot fi mai mult sau mai puţin «la obiect» ; unele au, în chip vizibil, nu funcţia de a informa, ci aceea de a tergiversa, de a destinde etc. Prin relaţia pe care o stabilesc între emitent şi receptor, naraţiunile exprimă un anumit raport social, reflectat deopotrivă în modul de a povesti al celui dintîi şi în modul de a asculta al celuilalt. Două întrebări se ivesc nemijlocit : «Cine povesteşte ?» şi «Cine ascultă ?» În *O scrisoare pierdută*, personajul cel mai «ascultător» e, de bună seamă, prefectul judeţului ; el îi ascultă, rînd pe rînd, pe Pristanda, pe Trahanache, pe Zoe, pe Cetăţeanul turmentat, pe Dandanache, dar de povestit el însuşi nu povesteşte nimic, nimănui şi niciodată. O judicioasă observaţie a lui Pompiliu Constantinescu este aceea că, la Caragiale, politicienii sînt discursivi, iar mahalagiii narativi. Desigur. Dar în orice politician doarme un mahalagiu ; dacă acesta din urmă se trezeşte, el începe să povestească. Agamiţă Dandanache devine aici un exemplu elocvent. Deosebiri se remarcă, în fine, în poziţia naratorului faţă de acţiunea evocată : el poate fi un participant sau doar un martor al acesteia ş.a.m.d.

Cum spuneam, o mare diversitate a structurii. Mai presus de aceasta, ceea ce se cuvine subliniat este condiţia specifică a inserţiilor narative în textul unor opere destinate scenei : aceea de a se situa la intersecţia a două genuri literare, cel epic şi cel dramatic, şi de a se supune aşadar unei exigenţe mixte. Interesul analitic pe care îl trezesc aceste naraţiuni aparţine, în chip precumpănitor, «impurităţii» lor structurale. O lege a genului epic, căreia limba eroilor lui Caragiale ne permite să-i dăm o expresie lapidară, cere ca orice naraţiune să aibă tensiune şi soluţiune. Naraţiunile incluse într-o operă dramatică ne surprind în schimb printr-o trăsătură opusă, rezumabilă prin formula «tensiune fără soluţiune». Să încercăm a desluşi, în povestirile *Scrisorii pierdute*, verigile clasice ale naraţiunii : expoziţie — intrigă — dezvoltare — punct culminant — deznodămînt. Vom observa, aproape întotdeauna, că una dintre ele lipseşte... Vom observa de asemenea că aproape toate relatările sînt «incomplete», adică relevă un deficit informaţional exact în punctul de interes maxim. Dar tocmai această «invaliditate» epică este cea care le asigură eficienţa de ordin dramatic !

Prima naraţiune a *Scrisorii pierdute*, şi totodată cea mai întinsă, putînd deci servi ca model dezvoltat al celorlalte, îi aparţine lui Pristanda (act. I, scena I). De remarcat că, la fel ca în *Noaptea furtunoasă*, prima ridicare a cortinei are loc pe întreruperea unei naraţiuni : Pristanda a fost nevoit să-şi reteze povestirea, pentru că cineva (nu spun cine, persoană *neînsemnată*) i-a adus prefectului *Răcnetul Carpaţilor*, iar Tipătescu n-a rezistat tentaţiei de a-l deschide, spre a afla cu ce «*delicateţuri*» îl mai tratează Caţavencu în gazetă. «Tipătescu : *Dar în sfîrşit, las-o asta ! lasă-l să urle ca un cîine !* Pristanda : *Curat ca un cîine !* Tipătescu : *Începuseşi să-mi spui istoria de aseară*». Poliţaiul reia naraţiunea, dar foarte curînd o pierde pe drum, deviind spre problema, mult mai acută pentru el, a «fameliei» şi «renumeraţiei». Şi — fapt notabil — nici prefectul nu-l readuce «la cestiune», ci îl împinge spre o nouă deviere : delicata problemă a steagurilor. Rolul caracterologic al episodului e limpede pentru oricine. Dar nu trebuie pierdut din vedere nici rolul lui compoziţional, care ţine de tehnica suspensiei : ni s-a făgăduit «*istoria de aseară*» şi ni se oferă cu totul altceva! Numai plictiseala lui Tipătescu, sătul de la o vreme de aritmetica naivă a poliţaiului, va pune capăt digresiunii şi va restaura ordinea narativă : «*Spune odată istoria de-aseară, că mă grăbesc*».

Povestirea lui Pristanda se compune din trei secvenţe : prima şi a treia pur narative, de dimensiuni riguros egale (cîte 15 rînduri în ediţia de *Opere* 1, *Teatru*, ESPLA, 1959), cea din mijloc —

dialogată. Secvența primă întregește cu noi date portretul poliţaiului, al cărui zel profesional îl face să respingă duioasele îndemnuri ale soției *(«Nevasta zice, pardon: „Dezbracă-te, Ghiță, și te culcă“»)* și să doarmă îmbrăcat în uniformă, păstrîndu-și chiar chipiul pe cap, deși la trezire urmează să se schimbe în haine civile și să plece... la datorie. Asupra «sincerității» acestei părți din narațiune rămîne să medităm în continuare. Notabilă e mai ales încheierea secvenței, prin ceea ce s-ar putea numi «instalarea privitorului», în speță cățărarea lui Pristanda pe gardul casei lui Cataveneu: *«Eu, cu gîndul la datorie, ce-mi dă în gînd ideea? zic: ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică... și binișor, ca o pisică, mă sui pe uluci și mă pui s-ascult: auzeam și vedeam cum v-auz și m-auziți, coane Fănică, știți, ca la teatru»*. Frază prin care acțiunea povestită dă senzația că se revarsă în scenă, traducînd astfel o însușire eminentă a narațiunilor caragialești în ansamblu: darul de a vizualiza împrejurările evocate, de a sparge prin relatarea lor cadrul închis al scenei.

Secvența medie are ca scop prezentarea sumară a decorului *(«Jucaseră stos [...] Jocul era pe isprăvite... și fumărie de tutun... ieșea pe fereastră ca de la vapor»)* și enumerarea personajelor, respectiv a participanților la partida de cărți din casa lui Cataveneu: dăscălimea, Ionescu, Popescu, popa Pripici, d. Tăchiță, Petcuș, Zapisescu, *«toată gașca-n păr»*. Prin caracterul ei dialogat secvența exprimă implicarea mai vie a ascultătorului, interesul crescînd al acestuia: «Tipătescu: *Și Cataveneu mă-njura?* Pristanda: *Grozav, coane Fănică, pe guvern și pe dv... și-și număra voturile.* Tipătescu: *Dăscălimea, popa și moflujii»*. Odată fixate, cu multă atenție, toate elementele introductive, iată-ne ajunși la miezul narațiunii, care îi ocupă integral secțiunea a treia: *«Da să vedeți ce s-a-ntîmplat... coane Fănică. Din vorbă-n vorbă, Cataveneu zice: „Mă prinz cu d-voastră că o să voteze cu noi cine cu gîndul nu gîndiți, unul pe care contează bampirul — și acolo, pardon, tot bampir vă zicea — pe care contează bampirul ca pe Dumnezeu... și cînd l-om avea pe ăla, i-avem pe toți... Ia ascultați scrisoarea asta“... și scoate o scrisorică din portofel... „Ia ascultați...“ Diavolul de popă n-are de lucru? se scoală repede de la joc și zice: „Să mă-ngropi, sufletul meu, Năică, nu citi... stăi, s-o ascult și eu... să-mi aprinz numai țigara...“. Și, coane Fănică, se scoală, de la joc, aprinde chibritul, trage din țigară și vine să arunce chibritul aprins pe fereastră drept în ochii mei... Mă trag înapoi, alunec de pe uluci și caz pe maidan, peste un dobitoc, care pesemne trecea ori ședea lîngă uluci. Dobitocul începe să strige, toți din casă sar năvală la fereastră; eu, cum căzusem, mă ridic degrabă, o iau pițiuliș pe lîngă uluci și intru în curtea primăriei»*. O frază mai încolo, răspunzînd unei întrebări a ascultătorului, vine să fixeze deznodămîntul, căderea cortinei — *stricto sensu* — la scurtul spectacol de «teatru în teatru»: *«M-am mai întors eu, dar închiseseră ferestrele și lăsaseră perdelele»*. După cum se observă, narațiunea lui Pristanda, amplă, sistematică și viu colorată (de neuitat e figura popei Pripici, omul voluptăților conjugate, care nu se îndură să asculte citirea scrisorii pînă nu trage mai întîi din țigară), posedă mai toate verigile: are expoziție, intrigă, dezvoltare, deznodămînt, are chiar și un prolog. Lipsește din ea un singur lucru, acela însă esențial: lipsește punctul culminant. Este o carență al cărei sens îl cunoaștem. Vorba noastră dinainte: *tensiune fără soluțiune*.

Verificarea funcționării principiului în cadrul celorlalte narațiuni ale piesei nu va mai pretinde aceeași insistență. Va fi suficient să ne fixăm atenția doar asupra unor note specifice. Narațiunea lui Trahanache (act. I, scena IV) are un curs consecvent dialogat, marcînd totodată — în raport cu precedenta — o mult mai strînsă implicare a receptorului. Tipătescu, potrivit indicațiilor de mișcare și expresie ale autorului, ne apare rînd pe rînd *«turburat»*, *«de abia stăpînindu-și emoția»*, *«turburat rău»*, *«în culmea agitației»*, *«plimblîndu-se înfuriat»*, *«cu pumnii încleștați»*, *«turbat»*, *«fierbînd mereu»*, iar la urmă de tot *«amețit»*. Proporțional crește și cota contrastului dintre ascultător și povestitor, acesta din urmă definindu-se prin candoare și placiditate. Raportul social al conlocutorilor se traduce sugestiv prin folosirea intermitentă de către Trahanache a unei metode bonom-euristice: *«Azi dimineață, pe la opt și jumătate, intră feciorul în odaie — nici nu-mi băusem cafeaua — îmi dă un răvășel și-mi zice că așteaptă răspuns... De la cine era răvășelul?»*; sau, ceva mai încolo: *«vede mișelul că n-are încotro, și-mi scoate o scrisorică... Ghici*

a cui și către cine» ? Narațiunea lui Trahanache, aparent, are tot ce-i trebuie : primirea răvășelului (expoziția), textul acestuia (primul element al intrigii : *«în interesul onoarei d-voastre de cetățean și de tată de familie»*), indecizia inițială a venerabilului (*«să nu mă duc.., să mă duc... să nu mă duc... ia, numai de curiozitate, să mă duc, să văz ce moft mai e și ăsta»*), vizita la Cațavencu (cu *«delicateturile»* introductive, apoi o creștere importantă a tensiunii : *«că, de damele — zice»*), în fine textul însuși al scrisorii pierdute, a cărui debitare din memorie (*«Am citit-o de zece ori poate : o știu pe dinafară ! ascultă»*) înscrie punctul culminant al narațiunii și, totodată, o culme a efectului comic. Lui Tipătescu i se explică, prin grijulii paranteze didactice, tîlcul propriei sale scrisori : *«Scumpa mea Zoe, venerabilul (adică eu) merge deseară la întrunire (întrunirea de alaltăieri seara). Eu (adică tu) trebuie să stau acasă, pentru că aștept depeși de la București, la care trebuie să răspunz pe dată ; poate chiar să mă cheme ministrul la telegraf. Nu mă aștepta, prin urmare, și vino tu (adică nevastă-mea, Joițica), la cocoșelul tău (adică tu), care te adoră, ca totdeauna, și te sărută de o mie de ori, Fănică»*. Detalii îndestulătoare, am zice, și totuși ceva rămîne în suspensie : deznodămîntul lipsește sau, oricum, e disparent. Cum s-a încheiat convorbirea dintre Trahanache și Cațavencu ? Ce replică e de așteptat din partea *«prezidentului»* ? Iată întrebări ce rămîn fără răspuns, pentru că finalul relatării venerabilului a fost «bruiat» de reacția lui Tipătescu : *«E iute ! n-are cumpăt. Amînteri bun băiat, deștept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect»*.

Narațiunea Cetățeanului turmentat (act. I, scena VII) se situează, sub un anumit aspect, la antipodul celor de pînă acum. Povestirile anterioare realizau pe deplin condiția convergenței dialogului : naratorul și ascultătorul se cunoșteau între ei, aveau anumite interese comune, transferul de informație se efectua așadar firesc, pe baza dorinței povestitorului de a transmite un fapt și a celuilalt de a-l cunoaște. În cazul narațiunii Cetățeanului turmentat aceste trăsături sînt contrazise în totalitate. Cetățeanul e un străin atît pentru Tipătescu, cît și pentru Zoe, și e un ins hotărît să-și păstreze anonimatul (*«Mă cunoaște conul Zaharia de la 11 fevruarie»*) ; apariția lui se produce intempestiv, cînd cei aflați în scenă îl așteaptă pe Pristanda ; în sfîrșit, starea de ebrietate a personajului mărește senzația incongruenței, răsfrîntă în reacțiile celor doi ascultători. Un fapt esențial, deși uneori trecut cu vederea, este acela că omul a venit ca să afle pentru cine votează, nicidecum ca să anunțe găsirea scrisorii. Narațiunea pe această temă se ivește incidental, ca o paranteză explicativă (*«Să vezi d-ta cum de a devenit la băutură...»*) și se amplifică apoi din pura plăcere a povestirii. Deficitul de informație apare aici sub o formă inedită. Narațiunea Cetățeanului, deși neintenționată, «neprogramată», e — în felul ei — completă, dar e totodată inutilă : sporul de informație pe care, la un moment dat, îl făgăduia nu se confirmă și, la sfîrșitul relatării, ne găsim practic în aceeași situație ca și înainte de începerea ei. Sau, mai exact, datele noi pe care Tipătescu și Zoe le află din gura Cetățeanului sînt, pentru ei, indiferente : cunoașterea traseului parcurs de scrisoare înainte de a ajunge în mîinile lui Cațavencu nu contribuie cu nimic la soluționarea problemei. O informație goală de interes e sinonimă însă cu deficitul de informație. Narațiunea Cetățeanului deșteaptă o iluzie, pentru ca tot ea, în scurt timp, să o destrame.

Narațiunile actului I (dintre care am omis-o pe a Zoei, de departe cea mai scurtă — ceea ce arată că, în unele situații, concizia nu displace femeilor) conturează laolaltă o «temă cu variațiuni». Abordînd succesiv o temă comună, fiecare instrument îi adaugă noi elemente și năzuiește a întregi melodia, dar aceasta rămîne mereu suspendată. Tema scrisorii revine în actul IV, prin narațiunea lui Dandanache, de astă dată însă nu se mai împiedică, ci e dusă cu brio pînă la capăt : *«De colea pînă colea... gîri-mîr... a trebuit, conița mea, să țedeze și tranc ! depesa aiți, neicusorule...»* Dar scrisoarea evocată în narațiunea lui Dandanache e, să nu uităm, *o altă scrisoare*, și povestea însăși reprezintă o *parodie*, în sensul originar al termenului, adică un «cîntec paralel». Parodia reface, cu schimbări neesențiale, datele precedente ale acțiunii ; scrisoarea e acum opera unei femei, iar pierderea ei imputabilă neglijenței unui bărbat. *«Alte măști, aceeași piesă / Alte guri, aceeași gamă...»* Vrednic de subliniat e faptul că cea mai completă narațiune a comediei nu e percepută astfel de către ascultătorii ei, îndeplinind așadar și ea, din amintitul unghi de vedere, condiția deficitului de informație : «Tipătescu : *Dar nu ne-ai spus*

sfîrșitul istoriei... scrisoarea. Zoe : *Da, scrisoarea...* Dandanache : *Care scrisoare ?* Tipătescu : *Scrisoarea becherului...* Dandanache : *Care becher ?* Zoe (nervoasă) : *Persoana însemnată ...scrisoarea... de amor... arma d-tale politică cu care te-ai ales...* Tipătescu : *Scrisoarea pe care voiai s-o publici în „Războiul", dacă nu...* Dandanache (aducîndu-și în sfîrșit aminte) : *A da ! scrisoarea... da... am prițeput...»* De ce înțelege atît de greu Dandanache obiectul curiozității Zoei și a lui Tipătescu ? Nu doar pentru că e uituc sau ametit de clopoței, ci pentru motivul, mult mai puternic, că socotise subiectul epuizat. Suplimentul de informație oferit de el la cerere e menit să sporească, prin analogie, starea de panică a celor de față : onestul Dandanache, triumfător, nu restituie scrisoarea ; la ce ne putem aștepta din partea înfrîntului Cataven-cu ? Spuneam despre narațiunile actului I că se înscriu sub formula *tensiune fără soluțiune.* În narațiunea lui Dandanache intră în joc un nou mecanism : soluțiunea mărește tensiunea !

Întrebat de un ziarist, prin 1890, în ce epocă i-ar fi plăcut să trăiască, Caragiale a răspuns : «*Pentru trecut, în nici una ; pentru viitor, în una cît s-ar putea mai îndepărtată*». Nu putem ști dacă, pentru Caragiale, epoca noastră e destul de îndepărtată. Știm în schimb că scriitorul e, pentru noi, nespus de apropiat. Cine ar crede că de la premiera *Scrisorii pierdute* au trecut, iată, o sută de ani ? Puterea magică a artei ne face să uităm acest lucru, să ni se pară că faptele s-ar fi petrecut ieri-alaltăieri, de nu cumva poate chiar aseară. Te rugăm frumos, nene Iancule : mai spune-ne o dată istoria de aseară !

Ștefan CAZIMIR

Recursul la umor

«Paradoxal, dar nevoia de teatru e tocmai nevoia de viață adevărată, pe care o înțelegi pînă în ultimele consecințe. Teatralitatea e tot ce poate fi mai îndepărtat de ideea de teatru» (Teodor Mazilu)

«Cruzimea» tratamentului ironic aplicat de Caragiale «umbrelor» care desenează într-un dans derizoriu și bezmetic o lume cuprinsă de isteria Nimicului, supusă presiunii dizolvante a inautenticului și (auto)mistificării inconștiente, constituie, se pare, sursa primordială a actualității unei opere ale cărei semnificații nu vor putea fi epuizate de pluralitatea exegezelor literare și a lecturilor scenice.

Căci incisivitatea privirii permite radiografierea unor *stări* reprezentative atît în sens istoric sau social, cît și psihologic, dînd posibilitatea extragerii unor sensuri care, depășind pericolul fixării într-un cadru social-istoric strict delimitat, se înscriu în contextul mult mai generos și mai stimulator al universal-umanului.

Generozitatea viziunii caragialiene vine, paradoxal, tocmai din aparenta sa «nemilă» față de ipocrizia și voluptatea unei căutări grotești ce își falsifică fără încetare obiectul : esența umană. Absența identității, a unei conștiințe de sine obiectivată și reflectată într-un model al lumii se constituie ca o consecință a lipsei de coerență și, în ultimă instanță, de conținut (valoros, deci autentic) omenesc a unei existențe terorizate de amenințarea — obscură dar nu mai puțin implacabilă — unui mecanism social represiv — dereglat. Pîndit de același pericol al *inautenticității,* mecanismul își face simțită prezența prin intermediul jocului politic măsluit, bazat pe «autoritatea incontestabilă» a cuvîntului scris. Manipularea conștiinței destructurate, refuzînd cunoașterea de sine și neaderînd la valorile adevărate ale vieții devine astfel o simplă «comédie».

Antrenată de pulsiunile cele mai joase ale instinctului de parvenire cu orice preț, această lume urîtă cuprinsă de frisonul grotesc al scandalului și distrugerii «*trăiește*» frenetic iluzia ieșirii din anonimat. Privindu-se în oglinda strîmbă a amăgirii, oamenii se înverșunează să-și afirme superioritatea, încearcă să-și impună prin mijloace detestabile puncte de vedere discutabile atît sub aspectul coerenței cît și sub acela al unui posibil contact cu realul. Incapacitatea trăirii adevărate se traduce într-o exacerbare vană a instinctului de posesiune (ce-și află satisfacerea într-o penibilă autodevorare) : *a avea* devine sinonimul lui *a fi.* Individul nu se mulțumește să posede obiecte, iubiri pierdute și regăsite, amiciții de circumstanță aducătoare de venituri sigure (*«Trai neneacă pe banii lui Traha-*

nache»), el este obsedat de ideea de *a avea ultimul cuvînt* în orice situație, de a manevra deci, de la înălțimea poziției sale politice intangibile și inamovibile mințile necoapte și destinele uniforme ale unei mase amorfe *(«moftologii»)* de gogomani din care *«el e cel dintîi»*... Mimînd existența cu o superioară *«autoritate»* el își travestește nimicnicia în febrilă activitate (verbală !) dedicată prosperității și progresului (personal) cu orice preț — în ierarhia socială.

Proliferarea aberantă a cuvintelor este deci expresia unui raport de dominare a ființei de către textul scris, ce determină destinul cu autoritatea unui mit (moftologic !). Labilitatea existențială și individuală se manifestă însă și la nivelul strategiei cuvîntului : raporturile de dominare se schimbă în funcție de cel care posedă la un moment dat *parola* (Tipătescu o domină pe Zoe ; Cetățeanul turmentat pe Cațavencu ; Cațavencu pe Tipătescu ; Farfuridi pe Brînzovenescu ; Tipătescu, Zoe, Trahanache pe Cațavencu ; Zoe, Tipătescu, Cațavencu pe Cetățeanul turmentat, Farfuridi și Brînzovenescu ; Trahanache pe Cațavencu — și în subtext pe cei doi amanți «nefericiți», și Agamiță Dandanache pe toți. Pentru ca în clipa imediat următoare raportul să devină invers, într-o alternanță ce exclude surpriza, indivizii fiind intersanjabili).

Biletul, scrisorica (de amor, de șantaj), depeșa guvernului, ziarul, sînt «miticele» întrupări ale unei autorități relative mînuind traiectorii nesigure ce au ca punct terminus *închipuirea* succesului și a superiorității.

Autoritatea *«documentului»* vine poate și din convingerea că *«vorbele se duc, cele scrise rămîn»*. De aici curiozitatea avidă de senzații tari, pe care numai *politicul* sau *eroticul* (adulterin) — devenit politică — le mai pot furniza. Dincolo de banalitatea și mahalagismul conținut al scrisorii de amor trimisă de prefectul județului soției venerabilului prezident, de superfluitatea dezvăluirii publice a unei legături nelegitime cunoscute de toată lumea, se conturează posibilitatea animării existenței cenușii și vulgare a unui tîrg sufocat de monotonia *nimicului* ce din cînd în cînd mai *mișcă*. Ceea ce rămîne deci, nu este atît cuvîntul, cît *«ocaziunea fericită»* a iscării unui scandal a cărui convertire finală în petrecere reflectă lipsa de relief a trăirii mincinoase, mereu egală cu ea însăși, în marginea unei realități refuzate în numele unor (alte) imaginare evidențe.

Luciditatea ironică necruțătoare descoperă întreaga tragi-comedie a unor *«oameni»* care nu pot nici trăi, nici deveni, întrucît își organizează întreaga existență pe un plan imaginar, unde *dorința de a fi* este echivalată *voinței de putere*. Irealitatea acestor reprezentări despre un sine virtual dominator își caută un punct de sprijin în *«politică și delicatețuri»*.

Surescitarea nervoasă ce însoțește peripețiile pierderii și regăsirii *scrisorilor*, precum și neprevăzutul război al *textelor* (un surogat al luptei pentru supremația politică și amoroasă) creează senzația unei mișcări în planul acțiunii și al existenței. Stupiditatea, lipsa de sens, incoerența, aglomerarea cuvintelor scrise, citite, rostite, mimate, hora dementă a *hîrtiilor* și *vorbelor vînate* sau *în luptă* cu oamenii (discursurile imbecile, scrisorile, biletele ocazionale, depeșele guvernamentale sau anonime), redundanța și retorismul ilimitat al rostirii și al gestului sînt tot atîtea semne ale exasperării și neputinței de a fi. Repetarea deformată și denaturantă pînă la schimonosire bufonă a *«actelor»* și situațiilor anulează în cele din urmă ideea de progresie, devenirea.

Inconștient de ceea ce este sau de ceea ce vrea cu adevărat, personajul caragialian nu reușește nici să-și verbalizeze ideile, proiectele sau sentimentele. Limbajul nu se mai constituie într-un discurs al Subiectului, comunicarea cu sinele și cu lumea este blocată. Subiectul nu mai are capacitatea de *«producere a unui discurs»* (Paul Ricoeur) și cu atît mai puțin a unor evenimente. Insistența recurgerii la cuvinte vine tocmai dintr-o necesitate obscur resimțită ca atare de afirmare a Sinelui.

*

Neașteptata îmbinare a agitației cu lipsa de finalitate, a rostirii emfatice și gălăgioase cu absența sensului, a curiozității înfometate de scandal cu banchetul ce «liniștește» spiritele agitate de iluzia «măririi» politice, a esenței umane definite prin cunoaștere, iubire, devenire, cu vidul interior disimulat sub măștile ensoriene ale unor «vesele» marionete, a făcut obiectul a nenumărate studii. Incitantă ni se pare, însă, deopotrivă, redarea scenică a acestei continue denunțări a formei goale de conținut.

În directa și recunoscuta descendență a *realismului tipurilor*, vizibil în spectacolele caragialiene de tip clasic se pune uneori accentul în reprezentarea cu mare succes a *Scrisorii...* pe *«rapacitatea unei lumi»* care travestește interesul particular în interes general. Desenul precis al cadrului (scenografic), atmosferei și caracterelor (precum în spectacolele din 1968 ale Teatrului Bulandra) excludea stilizarea și schematismul prezent în înscenări internaționale anterioare. Sensurile simbolice, condiția de marionetă a personajului, repetabilitatea unui destin plasat sub zodia ironică a învîrtirii în cerc închis, erau deduse de public dintr-o reprezentare «realistă» a *Scrisorii...* Modernitatea spectacolului vine astfel din precizia stabilirii pașilor acestui «cadril» dominat de ferocitate și minciună, din performanța întruchipării unor oameni trăindu-și cu adevărat soarta ridicolă și mizeră (dar cu pasiunea gestului definitiv), excesul denunțînd în subtext inautenticitatea.

Rigoarea mizanscenei realizate — la același teatru, dar cîțiva ani mai tîrziu — pentru *D-ale carnavalului* — decupează cu precizie geometrică siluete devorate de pasiuni mediocre și sincere. Deriziunea subtextuală ține tocmai de intensitatea «trăirii» unor mistificări. Abundența detaliilor realiste, aparenta trivialitate nu sînt decît vestmîntul scenic al unei *exegeze regizorale* dintre cele mai incitante. Ironia acerbă, luciditatea virulentă, sînt redate plastic prin jocul isteric, inconstant al relațiilor vulgare ce unesc și dezbină destine și oameni cu valoare de simbol. *Actorul* devine *semn* într-un spectacol ce expune *semnificant* o filosofie critică asupra vieții.

Alteori, o sinteză originală, ce îmbină respectul tradiției și al literei textului cu deducția unor sensuri moderne, (ca în reluarea, în 1979, pe scena Teatrului Național, a *Scrisorii pierdute)* viza transpunerea scenică a celor trei nivele principale ale «lecturii» propuse : «citirea» textului ca o relatare emfatică a unui jurnal de senzație ; «realismul tipurilor» ; redarea. în cheie parodică, a sensurilor moderne prin recurgerea la registrul burlesc al comediei mute.

Inconștiența și inconsistența personajelor lui Caragiale relevate prin crearea unei *stări* de disconfort psihic față de coșmarul unor existențe sufocate demential de false pasiuni și evidențe, de impostură și exagerare a «simțirii», constituiau, în 1980, suportul viziunii regizorale a spectacolelor cu *Noaptea furtunoasă* pe scena Teatrului Giulești. O lume în agonie, desfigurată de patimi ireale, consumîndu-și «dramele» cu disperarea epuizării.

Pornind de la *realism* pentru a ajunge la *burlesc* și a atinge *tragicul* trecînd prin *parodie*, propunerile *exegezei critice* și ale *regiei moderne* sînt o confirmare a interesului mereu viu pentru creația dramatică a unui autor sub a cărui mască de ironie și sarcasm sceptic se ghicește un moralist încrezător în sensul superior al esenței și devenirii umane. *«Intransigența ca sursă de purificare»* : iată adevărata față a *generozității* lui Caragiale.

Eva CATRINESCU

ALFONS AL X-LEA CEL ÎNȚELEPT

După șapte secole

Dincolo de impreciziile și contradicțiile istoricilor, de adevărul și taina legendelor, răscumpărat uitării, prejudecăților și numeroaselor învinuiri Alfons al X-lea, cel Înțelept (1221—1284) a dăinuit prin timpuri proteguit de aura sa poetică, de entuziasmul și profundul lui patriotism.

Cu tradiționalism nelimitator și, în același timp, cu spirit universal a reunit într-un ansamblu armonic expresia enciclopedică a cunoașterii, căci a știut să încurajeze și să inspire, să îndrume oferind mijloacele și protejînd cu franchețe și demnitate constantă o epocă de aviditate culturală.

Alfons al X-lea a încercat o sistematizare a cunoștințelor crezînd în ridicarea poporului său prin cunoaștere și devansînd cu secole nobila cauză a culturii și învățăturii.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XIII-lea, timp de mai bine de treizeci de ani, numele lui a figurat în fruntea unui important număr de cărți din domeniul istoriei, jurisprudenței, astronomiei, poeziei, muzicii și picturii.

Unitatea întreprinderii sale a fost realizată prin propria-i coordonare a acțiunii de căutare și aflare a unor tratate *care au fost apoi integrate culturii spaniole (Biblia, Coranul, Talmudul, Cabala, Tezaurul lui Brunetto Latini). Îi aparțin de asemenea selecția și corectura stilistică a traducerilor și compilării acestora, începute cu un secol mai înainte la faimoasa Școală de Traducători din Toledo, școală unde se stabilește legătura dintre literaturile latină, arabă și ebraică.*

În domeniul jurisprudenței Las Siete Partidas (I) *(Cele șapte pravile)* (I) *(1251) rămîne codul legiuitor cel mai de seamă al secolelor de mijloc, atît pentru valoarea sa juridică cît și informativă. Codul încearcă o unificare a legislației existente și o reglementare, de o surprinzătoare toleranță, a diferitelor aspecte ale societății epocii furnizînd totodată date importante pentru reconstituirea vieții și obiceiurilor medievale. Cele șapte părți ale dreptului se referă la: viața religioasă și ecleziastică, îndatoririle și drepturile conducătorilor, administrarea justiției, căsătoria, contractele, testamentele, delictele și pedepsele.*

Tratatul astronomic Libros del Saber de Astronomía *(Cărțile despre știința astronomiei), alcătuit din traduceri ale unor lucrări din limba arabă și dintr-un text original, a fost consfințit prin timp și de numeroasele studii matematice privitoare la mișcarea aștrilor. Tratatul este completat de* Tablas alfonsíes *conținînd* tabelele *referitoare la eclipse.*

Tot aici s-ar mai putea include și acel amestec de știință și superstiții caracteristic Evului de Mijloc El Lapidario *care analizează presupusele calități ale pietrelor prețioase în legătură cu semnul zodiacal sub care acestea se plasează.*

Concepția universalistă asupra istoriei apare reflectată în tabloul viu al realității spaniole, așa cum a fost el zugrăvit în prima Crónica General *(1270). Deosebitul merit literar al* cronicii *fiind dat de întrepătrunderea fericită și singulară în Europa a poeziei epice (prozificarea cîntecelor de gesta) cu faptul istoric întru realizarea unei istorii populare, pline de culoare și viață.*

Cealaltă lucrare istorică — General e Grand Estoria *(1272) urmează ambiția enciclopedică a epocii, urmărind să realizeze o istorie universală într-o concepție providențialistă.*

Importante sînt și cărțile de jocuri — Libros de acedrex e dados e tablas *(Cărțile de șah, zaruri și table) (1283) unele dintre cele mai însemnate de acest fel din Evul Mediu; precum și colecțiile de povești și apoloage inspirate din izvoare orientale și avînd intenții didactice:* Libro de Calila e Dimna — *culegere de povestiri morale de origine sanscrită, despre triumful binelui și al științei și* Sendebar — *colecție de origine orientală care inițiază literatura misogină atît de răspîndită în Evul Mediu.*

În timpul lui Alfons al X-lea proza cunoaște o dezvoltare remarcabilă în Spania. Prin coordonarea unei opere vaste și prin impunerea dialectului castilian ca limbă literară se realizează în parte și visul unității culturale și lingvistice a țării. Fraza se amplifică, stilul se adaptează fondului operei. Sintaxa devine mai flexibilă, lexicul se îmbogățește, ortografia începe să se stabilizeze.

Pasionat prețuitor de poezie, el însuși poet, Alfons al X-lea domină cu multă iscusință artele retorice medievale, focalizînd momentul culminant al poeziei trubadurești gallego-portugheze, captînd și valorificînd caracterul popular și național al acestei poezii în propriile sale creații poetice: Las Cantigas de Santa Maria (I) *Cîntările Sfintei Maria (I) (1265—1280).*

Considerate pe bună dreptate documentul cel mai fidel, prețios și sigur al vieții și credințelor secolului al XIII-lea, Cîntările *reprezintă un sprijin însemnat în descifrarea atîtor detalii ale istoriei Spaniei. Ele sînt o bogată sursă pentru cunoașterea muzicii, folclorului medieval și artei imaginii, prin încîntătorul poliptic al miniaturilor, prețios însemn grafic al epocii.*

Limba Cîntărilor *este gallego-portugheza — acea limbă blîndă, considerată pentru limpezimea și muzicalitatea ei ca fiind mai aptă pentru poezie și avînd, alături de portugheză și catalană, un statut cultural mai bine conturat decît prea robusta castiliană — limbă în care, copil fiind, poetul ascultase cîntecele duioase și triste ale trubadurilor din ținuturile înțesate de legende, mistere și superstiții celtice ale Galiciei.*

Cele peste 420 de cîntări *sînt parte lirice, parte narative.*
Din «Prologul» Cîntărilor *citãm aici cîteva versuri ce relevă calităţile intelectuale şi abilităţile cerute de arta acelui* ben trobar :

«Porque trobar é cousa en que jaz
entendimento, por en queno faz
á-o d'aver e de razon assaz,
per que entenda e sábia dizer
e que entend'e de dizer lle praz,
ca ben trobar assi s'á de ffazer.

E macar eu estas duas non ey
com'eu querria, pero provarei
a mostrar ende un pouca que sei,
confiand'en Deus, ond'o saber ven,
ca per ele tenno que poderei
mostrar do que quero algũa ren»

«Căci scrisul versului e-o artă
ce cere adîncă judecată,
şi ca s-o faci e mai cuminte
să ai întîi destulă minte,
ca să pricepi şi-apoi să spui
să se-nţeleagă şi să placă,
ca versul bine să se facă.

Şi aste două daruri
de nu le am precum aş vrea,
totuşi eu voi încerca,
din puţinul meu voi da
de Domnu mă va ajuta,
şi ştiinţă oi avea,
cîte ceva voi arăta».

În aceeaşi tradiţie galiciană regele scrie şi Cîntări profane *în care cuvintele, muzica şi dansul se aliază în creaţia acestui poet pasionat, sentimental şi romantic. Ele au forma unor* Cantares de amigo *(Cîntări pentru iubit) scrise într-o blîndă limbă populară arhaizantă şi cu o tematică de o ingenuitate cuceritoare :*

«Ay ! eu coitada
como viuo
En gram cuydado
por meu amigo
Que ey alongado !
Muyto me tarda
o meu amigo
na guarda !

«Ay ! eu coitada
como viuo
Em gram deseio
por meu amigo
Que tarda e non ueio !
muyto me tarda
O meu amigo
na guarda !»

«Vai, nefericita de mine !
în mare durere trăiesc
şi iubitu-mi jinduiesc
că mult e departe,
ca să n-am eu parte.
Vai, iubite-al meu !

Vai, nefericita de mine !
în mare dorinţă trăiesc
şi după iubit tînjesc
că mult mai zăboveşte
şi sufletu-mi-năspreşte.
Vai, iubite-al meu !»

Influenţat de poezia elegantă provensală, Alfons al X-lea scrie singura lui compoziţie lirică în castiliană — un scurt poem pe care îl transcriem aici :

«Senhora, por amor de Dios
aved alguno duelo de my,
que los mios ojos como rrios
corren del dia que uos uy ;
Ermanos e primos e tyos,
todo-los yo por uos perdy.
Se uos non pensades de my
Fy.»

«Doamnă, pentru Dumnezeu,
de mine fie-ţi milă, zău
căci lacrimile ca un rîu
nu le mai pot ţine-n frîu ;
şi de cînd eu te-am văzut,
pentru mine-i tot pierdut :
şi veri şi unchi şi fraţi
spre mine gîndul de nu-l abaţi».

Spontaneitatea şi delicateţea expresiei realizează o imagine de o calmă intimitate, plină de cucernicie bonomă într-una din acele compoziţii primaverale, atît de sugestiv numite Mayas :

«Ben vennas, mayo ,et con alegria.
Poren roguemos a Santa Maria
que a seu Filho rogue todavia
que el nos guarde d'err'e folia.
Ben vennas, mayo, et con alegria.

«Vino, mai, cu bine şi cu bucurie
ca să ne rugăm la Sînta Mărie
şi ea să-l roage pe Mesie
de greşeale să ne iarte şi de nebunie
Vino, mai, cu bine şi cu bucurie.

Ben vennas, mayo con toda saude,
Porque loemos a de gran vertude
que a Deus rogue que nos sempr'ajude
contra o dem'e de si nos escude.
Ben vennas, mayo, et con alegria».

Vino, mai, cu bine si cu sănătate
ca să o rugăm și cu bunătate
să roage pe Domnu să ne dea dreptate
și de necuratu să ne cruțe-n toate.
Vino, mai, cu bine și cu sănătate.»

În Cantares de escarnio *(Cîntări zeflemisitoare) critica personală este făcută cu verva și tonul dezinvolt al clevetirilor curtenești dar în marginile unei remarcabile și inteligente măsuri:*

«Dom João, quand'ogano aqui chegou
primeiramente e vyu vôlta a guerra
tam gram sabor ouve d'ir a sa terra
que logu'então por adail filhou
seu coraçom ; e el fex-lh y leyxar
polo mais toste da guerr'alongar
prez e esforço, e passou a serra».

«Don Juan, cînd ăst an aici ajunse,
văzînd războiu cum se-ntoarse
așa de mult voi acasă iar să vină
că inima nu mai putu să-l țină
și toate le lăsă și de război fugi,
uită nume și curaj și-n munți
s-adăposti».

Apreciate drept capodopera picturii de carte a secolului al XIII-lea din Spania și chiar a întregii miniaturi medievale hispane acest miraculos diminutiv cloazonat al vieții epocii care sînt miniaturile Cîntărilor, *alcătuite dintr-o înlănțuire de episoade și minuni, reprezintă totodată comentariul și simbolul unei filosofii.*

Echilibru pașnic, sensibilitatea curtenitoare, subtila minuțiozitate se împletesc în acest microcosmos cu grația decorației gotice de stil francez și cu gravitatea hispanică, totul fiind scăldat într-o culoare liniștită, suavă și într-o lumină caldă, învăluitoare așa cum remarca și Domínguez Bordona spunînd despre creatorii miniaturilor că «foarte sobri în folosirea culorilor ei rezervă un rol important spațiilor albe, reușind să obțină efecte de lumini și umbre cu adevărat admirabile și o bogăție armonioasă de mase» [1].

Poezia concretului, acea metafizică a amănuntului revelator văzut printr-o dantelărie strălucitoare sînt completate de «sprinteneala încîntătoare», «aspectul ca de acuarelă în tonuri vesele și armonioase» «finețea desenului», «naturalețea mișcărilor», «exactitatea grațioasă» și «mudejarismul», *sesizate de Paul Durrieu* [2].

Ritmul și sensul etern al Cîntărilor *este remarcabil sintetizat de cuvintele lui Menéndez Pelayo care observa să acestea* «nu sînt doar o carte de literatură, un cancioner ca atîtea altele, ci sînt întîi de toate un fel de «Biblie» estetică a secolului al XIII-lea în care toate elementele artei medievale apar condensate într-o manieră enciclopedică» [3].

Cu personalitatea sa polarizantă, cu conștiința înțeleaptă a instinctului său artistic și cu propria-i iscusință Alfons al X-lea cel Înțelept a reușit să se facă ecoul viselor și pasiunilor atîtor spirite alese și să reunească în jurul său cavaleri, poeți și savanți, cărturari de diverse naționalități (castilieni, musulmani, italieni, evrei) ocrotind deopotrivă puterea spadei și a geniului în generoasa Renaștere a acelui mare secol al XIII-lea.

A devenit astfel «universal în timp și spațiu» *pentru că a știut să propună un mesaj nepieritor și să facă din arte și științe, nu un lux social, ci un patrimoniu și o necesitate culturală autentică și veșnică.*

Cu ocazia celui de-al șaptelea centenar al morții sale s-au întrunit anul acesta în Spania la un Congres Internațional, aproape o sută de specialiști care au prezentat comunicări privind profilul uman al lui Alfons al X-lea cel Înțelept, cultura alfonsină, politica internă și externă a Spaniei din acea epocă și legăturile dintre Europa și Islam în perioada respectivă.

Puțin cunoscut la noi, în afara ariei specialiștilor hispaniști, Alfons al X-lea cel Înțelept a reținut prin timp atenția lui Nicolae Iorga [4], *care după ce îi pomenește opera poetică îi dedică în istoria sa literară asupra literaturilor romanice*

[1] J. Domínguez Bordona apud *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla, Estudio preliminar por Matilde López Serrano, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1974, p. 40.
[2] Paul Durrieu apud *Cantigas de Santa María*, Madrid, 1974, p. 57.
[3] Menéndez Pelayo apud *Cantigas de Santa María*, Madrid, 1974, p. 61.
[4] N. Iorga, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, ediție îngrijită, note și prefață de Al. Duțu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, vol. I, Evul Mediu, p. 157.

un capitol special, al IX-lea Literatura didactică și alegorică în Spania : Alfons al X-lea, *unde îi prezintă opera (de filosofie morală, juridică, istorică, religioasă, de divertisment, astrologie etc.) ca pe «una din cele mai vaste ale evului mediu întreg».*

Alexandru Popescu-Telega va menționa și el preocupările mecenatice ale lui Alfons al X-lea cel Înțelept concluzionînd că în timpul lui «Spania cunoaște o remarcabilă înflorire culturală și artistică» [5].

Într-ale sale Impresii asupra literaturii spaniole *G. Călinescu va cita și cîteva dintre versurile* Cîntărilor *pe care le socotea «suave și inocente»* [6].

Cu ajutorul binomului distanțării și apropierii critice și încercînd o depășire a limitei diferențelor istorice am putea credem să deslușim, la nivelul interferențelor dintre culturi ,o consistență asemănătoare între întreprinderea lui Alfons al X-lea și cea a lui Dimitrie Cantemir. Gîndim această apropiere cu toată precauția pe care ne-o impune și peste care se bolțește desigur atît de riguroasa dar și nuanțata profunzime a observației lui Alexandru Duțu care oprindu-se la individualitatea literaturii spaniole arăta cum aceasta «se dezvoltă între coordonatele proprii literaturilor romanice apusene, care cunosc altă evoluție decît aceea a literaturilor din Orientul european legate, încă, de prestigiul culturii și civilizației bizantine» [7].

Sprijinind cu toleranță dar și clarvăzătoare înțelepciune circulația ideilor dintre Orient și Occident amîndoi au încercat o integrare a culturii spaniole și respectiv române în concertul european, valorificînd fiecare în maniera sa specifică, sensul universalist al culturii și conștiința unității europene.

Amîndoi și-au dominat timpul și epocile viitoare — poate și în virtutea unor complexe înrudiri de gîntă și tradiții, a unor situații politice asemănătoare și a unor influențe coincidente — printr-o viziune ecumenică asupra vieții, prin magia entuziasmului și răbdării lor artistice de zămislitori ai unor măreție ideaturi și opere culturale și științifice care au arhivat în eternitate darul nemuritor pe care l-au lăsat moștenire sensibilității umane.

Francisca IOVA

90 – CAMIL PETRESCU – 90

«Privirea uneori încremenită a ochilor albaștri...»

Camil...

Cu înfățișarea lui de absolvent timid, Camil putea trece neobservat. Privirea uneori încremenită a ochilor albaștri contribuia la păstrarea secretului.

Tîrziu, scrierile sale au vădit izbucnirea unei energii concentrate. Documentarea excepțional de amănunțită din Bălcescu o dovedește. Cugetare originală, lumină închegată deasupra curgerii apelor.

Publicarea sistemului său filosofic va întregi imaginea acestei ființe excepționale.

Al. ROSETTI

---

[5] Al. Popescu-Telega, *Romancero*, Tiparul Românesc, București, 1947, p. 197.
[6] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965, p. 173.
[7] Al. Duțu, note la N. Iorga, opera citată, p. 156.

Șase scrisori către G. Călinescu

Dialogul epistolar dintre G. Călinescu și Camil Petrescu nu îngăduie decît parțial refacerea raporturilor dintre cei doi scriitori. Viețuirea în aceeași urbe (lăsînd la o parte epoca ieșeană a celui dintîi — 1937—1945 —, cu totuși, dese reveniri în Capitală), dar mai ales locul marginal pe care ambii îl rezervă activității epistolare au dus la un fond de corespondență relativ pauper (cel puțin din cîte cunoaștem pînă acum). Inversînd o cugetare a lui Wilde, am spune că ei au preferat să-și pună geniul în operă. În rama ei au purtat și dialogul cu confrații, căci prin natura sa abstractivă, aceasta este mai prielnică dialecticii ideilor expurgate de lestul accidentalului și mai sortită a «rămîne». Căci, în ce-l privește pe Călinescu, rar scriitor care să fi trăit atît de profund și acut obsesia operei și a nemuririi prin aceasta (parafrazînd horațianul *«exegi monumentum»*, a clamat, de data aceasta cu o gravitate nedisipată de jocul livresc : *«Mai tare decît bronzul am ridicat cetate».*) Cînd a dat o atenție mai deosebită scrisorilor, a făcut-o pentru a le integra *operei* cu limpedea conștiință că vor interesa posteritatea, și de aceea — e. g. scrisorile către Rosetti — sînt adesea schițe caracterologice sau eseuri critice și estetice.

Raporturile dintre Călinescu și Camil au fost, după cum se știe, nu lipsite de meandre și eclipse, cea mai serioasă survenind după publicarea *Istoriei...*, pe care romancierul o discută polemic. Este impropriu însă a le analiza și... sancționa cu măsura comună, neavenită, pînă la ridicol, în scrutarea acestor spirite mari și temperamente de excepție, *(«personalități accentuate»*, ar zice un psiholog). Naturi umorale, alternînd euforia cu momente de cădere, încrederea deplină în prieteni cu totala suspiciune era fatal ca legăturile dintre ei să fie marcate de fluctuații și ca acest fapt să transpară și în scrisori. Însă dedesubtul acestor variații stăruie permanenta — și uneori mărturisita — prețuire admirativă, reciprocă și sentimentul tacit al unui dialog, ideal și perpetuu, în liniștitul limb al valorilor.

Scrisorile pe care le edităm acum [1] sînt din perioada 1937—1940, pentru G. Călinescu una de maximă productivitate, pentru Camil Petrescu epoca de «interimat» (începută în 1934 și încheiată în 1940) ca redactor șef al *Revistei Fundațiilor Regale* — trei dintre ele se referă de altfel la colaborarea lui Călinescu aici. Debutînd în martie 1936 colaborarea lui se întrerupe intempestiv, dar temporar, în toamna aceluiași an. Motivul acestei întreruperi este explicat de Mioara Apolzan în monografia Revistei [2]. În numărul din septembrie 1936, G. Călinescu publicase articolul *Al. Depărățeanu și Al. Sihleanu*, la care se referă într-o scrisoare către Al Rosetti, unde aflăm și pricina iritării sale : *«Banii ce mi s-au oferit pentru articolul din „Revistă" nu i-am luat atunci, deoarece credem că nu se cuvin, articolul nefiind cules, dar i-am spus d-lui Cioculescu* [Radu, n.n., N.M.] *că-i voi cere peste o lună. Cînd îi cer însă (acum patru zile) nu-i primesc. Nu voi mai publica în „Revista Fundației", fiindcă plătind, e pornită a crede că toate articolele i se dau pentru bani și fiindcă, într-adevăr, plătind, te face să te gîndești la bani»* [3].

Colaborarea lui G. Călinescu se reia în noiembrie 1937, și scrisoarea care urmează salută acest eveniment :

Iubite domnule Călinescu, **«1 mai 1937**

Aș fi vrut să schimbăm cîteva cuvinte, cu privire la colaborarea d-tale la R.F.R. Mi-a făcut mare plăcere această revenire a d-tale în rîndurile noastre și aș dori să-i fixăm mai îndeaproape modalitatea.

Cu veche prietenie,

Camil Petrescu

P.S. Aștept deci să-mi dai un telefon ca să luăm un rendez-vous. **La 38381 (între** orele 3—5½)».

Următoarea misivă e nedatată, dar din aluzia la *Jurnalul literar* înțelegem că este din anul 1939, iar din referirea la premiera piesei *L'annonce faite à Marie*, presupunem că datează de la finele lui martie — începutul lui aprilie.

---

[1] În total, în arhiva Institutului sînt 7 scrisori, dintre care numai una integral edită (cf. Georgeta Stoia-Mănescu. *Un important fond epistolar : corespondența primită de G. Călinescu*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom. 29, nr. 2, 1980, p. 257.)

[2] Mioara Apolzan, *Aspecte de istorie literară. Destinul unei publicații : «R.F.R.»*, Edit. Minerva (col. «Universitas»), 1983, p. 186.

[3] *Scrisori către Al. Rosetti*, ediție îngrijită cu prefață, note și indice de Al. Rosetti. Postfață de Vasile Nicolescu, Edit. Minerva (col. «Documente literare»), 1979, p. 97. Scrisoarea lui Călinescu e nedatată, dar nu poate fi din iunie, ci probabil din septembrie, căci odată cu apariția numărului pe această lună, se produce ruptura.

«Duminică

Deduc, dragă prietene, din nota din J[urnalul] l[iterar] că te-ai stabilit oarecum în București. Foarte bine... Ești vizibil ? Chiar azi de pildă, între orele 4—6 ? Sau joi, vineri etc. ?

Te-ar interesa să vezi vreun spectacol de teatru ? (nu numai la Național). Ai primi să vii cu Doamna, la premiera de marți (seară oficială, de gală, corp diplomatic și guvernul) cu L'annonce faite à Marie ?

Aș vrea să ne vedem neapărat. Dă două rînduri prin aducătorul scrisorii. Cu sentimente pe care le vei înțelege mai tîrziu cu adevărat și cu admirație,

Camil Petrescu»

În *Jurnalul literar* nr. 14 (26 martie), p. 4 într-o notă așezată după Poșta redacției, se specifică : *«Cu începere de la apariția acestui număr* [...] *toată corespondența redacțională (cărți ,reviste, manuscrise) se va trimite d-lui G Călinescu, str. Aviator Th. Ionescu 47, București»* (Pînă la această dată corespondența se trimitea la Iași, tot pe adresa lui G. Călinescu — str. Ionescu 4). Cît privește premiera piesei lui Paul Claudel, aceasta a avut loc la 4 aprilie 1939, la Teatrul Național [4], al cărui director era în acel moment Camil, numit la 12 februarie 1939. În scrisoarea de răspuns Călinescu îi spune că va căuta să-l vadă *«cu cea mai mare plăcere»*, iar referitor la invitație : *«... am ambiția să intru la spectacole cu bilet plătit. Cu favoare, mi s-ar părea că mă disprețuiește ușierul. Să cruțăm pe bieții autori de umilințe. NU. NU VREAU BILET DE FAVOARE»* [5].

Absorbit de munca la *Istorie...*, G. Călinescu se claustrează în camera de lucru, fiind, ca să reluăm cuvîntul lui Camil, tot mai puțin «vizibil». O scrisoare a sa din 14 oct. 1939, răspunzînd unei alte invitații din partea prietenului, debutează prin aceste scuze : *«Iubite amice. Nu te formaliza că n-am căutat să ne întîlnim. Numai cu o totală schimnicie pot duce la capăt la data hotărîtă lucrul propus. La 1 ianuarie trebuie să pun în tipar Istoria literaturii»*. Tot atunci, îi cere scriitorului o serie de lucrări de el, pe care autorul viitoarei *Istorii...* nu le avea, și explică motivul cererii : *«Aceste lucruri îmi trebuiesc urgent fiindcă fac despre tine vreo două lecții la Facultate, apoi trebuie să completez capitolul tău în „Istoria literaturii“»*. Scrisoarea lui Camil răspunde telegrafic acestor lucruri :

Iubite Călinescu, **«23 oct. 1939**

Am primit scrisoarea ta, însă nu m-ai convins de motivele pentru care eviți să ne vedem. Cum însă ai o poliță sentimentală asupra mea, accept situația și vom vedea ce va mai fi. Spune-mi măcar ce crezi că ar trebui să mai fac.

Acum cu materialul cerut. Iată un prim transport. Urmează în curînd restul.

Cu dragoste,

Camil Petrescu»

Scrisoarea care urmează furnizează amănunte privind perioada finală a funcției de *redactor șef* pe care o deținea Camil la *R.F.R.* :

«Scumpe prietene,

A venit toamna și tot nu ne-am văzut. E adevărat că din cînd în cînd d. Rosetti îmi arată scrisori de ale d-tale pline de substanță — dar ar fi altceva dacă ne-am vedea.

La R.F.R. au intervenit oarecare schimbări, astfel cu începere de la nr. 9 nu mai am eu ca șef redactor conducerea efectivă a revistei, căci această conducere și-a luat-o asupra sa secretarul general al Fundațiilor (de care a depins totdeauna direct revista). Asta îmi lasă mai mult timp liber să mă ocup de construirea unei mari lucrări personale de filozofie cu mai multe volume, Substanțialismul despre care ai făcut cea dintîi remarcă în 1928.

Asta însă nu m-ar împiedica să caut să te văd dacă ai fi puțin mai liber (deși văd acum că începi cursul la Universitate [6]).

Eu tot aștept — și pînă ne vedem, cele mai călduroase salutări.

11 oct. 1940 **Camil Petrescu»**

---

[4] Cf. Ioan Massoff, *Teatrul românesc.* Privire istorică, Edit. Minerva, 1978, vol. VII, p. 359 și 363.

[5] *Scrisori către Camil Petrescu*, ediție ingrijită, prefață, note și indici de Florica Ichim, Edit. Minerva, 1981, vol. I, p. 102.

[6] De la 1 oct. 1937, Călinescu funcționa pe postul de conferențiar (estetică și critică literară) la Facultatea de litere a Universității din Iași.

Secretarul general al Fundațiilor era în acel moment clasicistul N. I. Herescu, ales, în vara lui 1940, și președinte al Societății Scriitorilor Români. Camil Petrescu rămîne la revistă pînă în aprilie 1941, cînd direcția *R.F.R.*, ca și conducerea Uniunii Fundațiilor, este încredințată lui D. Caracostea.

Despre schimbarea la care se referă Camil, G. Călinescu era parțial încunoștiințat, căci într-o scrisoare din 17 august 1940 către Al. Rosetti, acesta spune : «*In chestia H. Surprindere totală ! Un necunoscut care „activează", pompat de lichelele de scriitori români. Un președinte al S.S.R. e cel mai mare în grad, printre scriitori, deci el trebuie să reprezinte pe scritori în F.R., după tradiția Condiescu. Însă H. nu e scriitor, nu e nimic...*»

Pînă la «concedierea» lui Camil Petrescu din funcția de redactor șef al *R.F.R.*, între Călinescu și revistă survine un al doilea mic incident, la care trimite epistola care urmează :

»**Scumpe amice,**

Domnul Rosetti îmi spune că ești supărat pe R.F.R. Ai dreptate și nu ai... Eu am întrebat de 3—4 ori ce e cu articolul d-tale și mi s-a spus că n-a venit **încă. Abia acum aflu că venise, dar că fusese dat direct lui Cioculescu** [7], **iar acesta a crezut că** Revista **e încheiată etc.**

Dacă te îndoiești de sentimentele mele pentru d-ta, într-o chestiune ca aceasta, nu știu ce să mai cred... De ce să nu crezi că, date fiind dificultățile clipei, s-a întîmplat și acest lapsus relativ ?

Și de ce să nu cauți să ne vedem acum în vacanță ? Aș avea multe să-ți spun.

Cu dragoste statornică și cea mai caldă prețuire,

Camil Petrescu

P.S. **Poate că pe viitor nu vei mai avea de la nimeni nici o neplăcere».**

În corespondența primită de Al. Rosetti de la G. Călinescu nu se face nici o aluzie la aceast incident. În schimb, într-o scrisoare către Camil Petrescu, G. Călinescu face referiri la un articol care, mai mult decît probabil, e cel în cauză :

«*Am dat pentru* R.F.R. *în vară (fiindcă mi s-a cerut) un articol : despre Miron Pompiliu. Că nu s-a publicat mi-e indiferent. Ba nu. Îmi pare chiar bine. Dar mss. l-am dat cu recomandația expresă, repetată prin amicul comun, Al. Rosetti, de a mi se înapoia, consta în copia* unică *a unor documente inedite, de care am neapărată nevoie. Mi s-ar părea enorm ca un mss. cerut să fie distrus în loc să se înapoieze cui de drept. Aș fi foarte supărat.*»

Dacă într-adevăr despre articolul *Miron Pompiliu* era vorba, trebuie adăugat că acesta nu a mai apărut în *R.F.R.*, probabil ca urmare a protestului lui Călinescu. Colaborarea sa la *R.F.R.* încetează după septembrie 1940 (o va relua în 1945), dar nu trebuie pusă în legătură cu neregula de care se plîngea lui Camil Petrescu în scrisoarea citată, ci a fost determinată de noua orientare ideologică a revistei, începînd cu toamna anului 1940, cînd întreaga echipă de critici care o susținuseră își încetează colaborarea.

Încheiem scurtul grupaj epistolar cu o misivă de mai mică valoare istorico-literară, dar semnificativă pentru o epocă și pentru o prietenie. Scrisoarea e nedatată :

«Dragă amice,

pe scurt !

Ce-ai zice de o masă în trei (al treilea bineînțeles e cel ce a dat ideea, d. Rosetti), la vreo cîrciumă prin partea locului pe acolo, ca să nu-ți vie departe, — așa, într-o seară de april ? Că altfel nu știu cum să te mai văd...

Dacă zici da, aranjează, fixază ora și cred că ne vom întîlni cu punctualitate.

Cu bine,

Camil Petrescu»

Cum vor fi arătat aceste «banchete» care reuneau într-un dialog unic impetuozitatea lui Camil cu natura paradoxală a lui Călinescu și spiritul îngăduitor și egal *(aequam mentem)* al lui Rosetti ? !

Nicolae MECU

[7] Radu Cioculescu, redactor la *R.F.R.*

OGLINZI PARALELE

POEZIA ARABĂ CLASICĂ, LIRICA TRUBADURESCĂ ȘI A MINNESANGULUI

«Ah, toți tinerii care se fac remarcați prin talentul lor, cunosc numai limba și literatura arabilor ; citesc și studiază cu înfocare cărțile arabe, își alcătuiesc mari biblioteci la prețuri fabuloase și spun cui vrei și cui nu vrei că această literatură ar fi cu totul mirabilă...» Astfel atesta, încă în secolul al IX-lea, prelatul spaniol Alvaro Cordovese influențele literare ale arabilor asupra creștinilor Spaniei [1]. Și într-adevăr, în timp ce Occidentul avea să mai aștepte cîteva sute de ani nașterea liricii trubadurești, nisipurile beduine cunoșteau încă din secolul al VI-lea acea perfectă înflorire a poeziei, înmănuncherea versului cu muzica, retorica și gramatica, așa cum avea să fie ea practicată la curțile nobililor provensali, italieni și germani în secolele XI-XII.

Originea liricii trubadurilor și a *Minnesang*-ului trebuie căutată fără îndoială în lirica arabă — așa cum demonstrează un mare număr de cercetători. Chiar dacă, după intervențiile romantice ale unor Giovanni Andrés (1782), Thomas Warton, Chateaubriand și Herder (acesta din urmă afirmînd chiar, într-una din scrisorile sale, a *85-a*, că impulsul creării tuturor ordinelor cavalerești apusene, precum și al născocirii formelor fixe se datorează arabilor), chiar dacă, după considerațiile mai generale ale unor istorici literari ca Hammer-Purgstall *(Literaturgeschichte der Araber)* sau istorici precum Gustav Diercks [2], mai existau îndoieli, în schimb, în perioada modernă, după marele număr de studii temeinice dedicate *«teoriei arabe»*, nu mai rămîn decît simple ipoteze *«teoria cîntecului popular»* (după care originea liricii trubadurești ar fi în cîntecele populare), *«teza latină clasică»* (în care *Ars amandi* a lui Ovidiu ar fi jucat rolul primordial), *«teza medio-latină»* și *«teza liturgică»*. Începînd cu Konrad Burdach [3] și S. Singer [4], argumentele în favoarea *tezei* arabe se înmulțesc : noutatea psihologică (a posturii poetului la curțile apusene, unde-și încîntă auditoriul cum nu se întîmplase înainte, cu cîntece de dragoste) ; cea etic-literară (a concepției despre iubire, forță înnobilatoare, ce trebuie îngrijită și cultivată cu artă, care nu trebuie închinată decît alesei între alese — contrar părerii de pînă atunci, că iubirea ar fi o fatalitate și alesul poate fi oricine, dacă *«așa e dat»)* ; noutatea rolului femeii în societate — și îndeosebi al femeii căsătorite ; a iubirii tăinuite și a interdicției de rostire a numelui iubitei, ba chiar de «mascare» a lui printr-o poreclă sau un nume de bărbat ; motivul iubirii nefericite, al jelaniei din amor, dar în același timp al mîndriei și bucuriei de a suferi ; noutatea unor personaje precum paznicii, observatorii și clevetitorii ; a motivului *«răpirii inimii»* și *«schimbului de inimi»* ; a *«iubirii în vis»* — toate acestea, deduse din intercompararea tot mai atentă a celor două literaturi, s-au alăturat criteriilor de cercetare a formei (influența

---

[1] Cf. Yahya Mansoor, *Die arabische Theorie*, Heidelberg, 1966, p. 3.

[2] Gustav Diercks, *Die Araber im Mittelalter und ihr Einfluss auf Kultur Europa's*, 1882.

[3] Konrad Burdach, *Uber den Ursprung des mittelalterlichen Minnesang, Liebensromans und Frauendienstes*, Sitzungsberichte der Preuss. Akad. der Wissenschaften, 1918, p. 994—1029, 1072—1098.

[4] S. Singer, *Arabische und europäische Poesie im Mittelalter*, Abh. der Berlirer Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. 3, 1918, p. 77—92

zagal-ului [5] și a *muwasshat*-elor [6] andaluziene).

O trecere în revistă a cercetărilor din ultimele decenii, așa cum poate fi găsită în lucrarea de referință a lui Yahya Mansoor, nu omite nici studiile arabistului spaniol Julián Ribera y Tarrago [7] referitoare la paralelele dintre muzicalitatea, conținutul și metrica poemelor arabe (de la cele omeyade pînă la Ibn Quzman) [8] și a cîntecelor trubadurilor ; nici paralelismele între modurile muzicale arabe și cele europene, atestate de Hans Spanke [9] în urma aprofundării studiilor lui Ribera, nici asemănările observate între forma unor *muwassahate* și a *rondelului*, *baladei*, etc., de către muzicologul Gastoué [10]. Importante sînt și concluziile lui Joseph Hell [11], care, pornind de la versurile poetului abbasid Abbas ibn Al-Ahnaf (m. 818) remarcă preluarea de către europeni a artei poetice după care poetul — lumînare — arde pentru oameni, consumîndu-se pe sine, a convențiilor tipologice (numele secrete ale iubitei fac din personaj o adevărată ficțiune ; după cum fictive sînt și relațiile poetului cu iubita) și a altor motive, precum cel al despărțirii prin distanța în spațiu, cel al iubirii fără speranță, al disperării celui părăsit de iubita ce păruse că și-a dăruit inima, al *«bolii și pieirii din iubire»*. Hell subliniază valoarea etică a iubirii la arabi, pentru care *«iubirea nu e o rușine, ci o virtute aleasă»* [12] și față de care poetul trebuie să se supună cu desăvîrșită credință, păstrînd un secret absolut [13].

Susținătorii teoriei arabe, printre care îi vom cita îndeosebi pe Carl Appel [14] și pe Aloys Richard Nykl [15], demonstrează că influența arabă avea cum să se transmită în Europa chiar și fără cunoașterea, de către trubaduri, a acestei complicate limbi semite (necunoașterea limbii fiind obiecția principală a contestatarilor, îndeosebi a lui Dimitri Scheludko [16]) : fascinați de ritmică și melodie, de formele atît de dezvoltate de cultură islamică — clădiri, vestimentație, covoare, jocuri — europenii vor fi fost curioși și de conținutul cîntecelor, ce li se vor fi povestit — așa că preluarea formelor, a motivelor și chiar a termenilor arabi a fost *«nu neapărat un proces cărturăresc, ci mai degrabă ceva ce plutea în atmosferă»* [17]. De altfel, elementele culturii arabe nu s-au transmis numai prin Spania, ci și prin Bizanț, iar Nykl consideră că, în fond, la originea liricii de dragoste arabe și trubadurești stă aceeași filosofie greacă. După Nykl, asemănările între lirica trubadurilor și *zagal*-urile lui Ibn Quzman sînt construcția metrică a cîntecelor, refrenul (numit *markaz* în zagal și *tornada* la trubaduri), personajele, nu-

[5] *Zagal*-cîntec strofic, în araba vulgară, care se poate și dansa.

[6] *Muwassah* — poezie (cîntec) cu același tip de versificație ca *zagalul*, formă strofică, eventual refren, însă în araba literară.

[7] Ribera y Tarrago, *La musica de las cantigas*, Madrid, 1922. După Ribera, muzica medievală a Occidentului a urmat calea bizantin-persană (care la rîndul ei asimilase muzica veche grecească și latină) prin filieră arabă. De la arabi au împrumutat europenii lăuta (al—'ud), rebecul (rabab), naiul (nay), ghitara, tamburina. Arabii foloseau gamele diatonice cunoscute azi in Europa ; modurile ritmice ale teoreticienilor arabi și ale scolasticilor medievali erau aproape aceleași.

[8] Poetul hispano-arab Ibn Quzman (1080—1160) e considerat cel mai prolific autor de zagal-uri. *El cancionero de Abencuzmán* constituie o materie primă de bază pentru toți cercetătoriii poeziei arabe în Spania.

[9] Hans Spanke, *Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters*, în *Volkstum und Kultur der Romanen*, III, 4, 1930/31, p. 258—278.

[10] Gastoué, *La musica andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesingers*, Madrid, 1923/25, *Revue de musicologie*, 7, 1923 (dă, de pildă, structuri comune formelor arabe și europene : AB-AB-AAAB-AB ; AB-CC-AB-AAAB (var. AABA).

[11] Josep Hell, *Al-Abbas ibn Al-Ahnaf, der Minnesänger am Hofe Harun-al-Rashid's*, în *Islamica*, II, 1926, p. 271—307.

[12] Ibidem, p. 295.

[13] *Das Prinzip der Treue gegen die eine Geliebte, die das weibliche Ideal verkörpert, ist bei islamischen Liebesdichter stärker betont als bei den christlichen Troubadours, die vielfach ihre Herrin wechselten, und deren ältester, Wilhelm IX, sich einer bedenklichen Vielseitigkeit zu rühmen pflegte*, Ibidem, p. 296.

[14] Îndeosebi în recenzia lui Nykl la traducerea *Colierului porumbiței (Tawk al-hamama)* de Ibn Hazm al-Andalusi, v. nota 15.

[15] A. R. Nykl. *A Book Containing the Risala Known as the Dove's Neck-Ring about Love and Lovers, composed by Abu Muhammad Ali Ibn Hazm Al-Andalusi*. Translated from the Unique Manuscript in the University of Leyden, Edited by D. K. Pétrof în 1914 by A. R. Nykl, Paris, 1931.

[16] Dimitri Scheludko, *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovensalischen Lyrik : die arabische Theorie*, Arch. Rom., XII, 1/2 1928, p. 30—127.

[17] A. R. Nykl, *A Book containing...*, ed. cit., p. 24.

mele fictive și poreclele [18], motivele (privirea iubitei ca izvor al iubirii, tirania și cruzimea ei, reproșurile, lacrimile, nesomnul, singurătatea, nebunia, pieirea din amor), solul care duce un dar — de obicei un inel — adoratei, supunerea fără crîcnire față de cel iubit și *«dispoziția primăvăratică»* a grădinilor, miresmelor, privighetorilor, a nopților cu lună, ș.a.m.d. Toate aceste elemente, precum și, în general, concepția de amor trubaduresc sînt, după cum observa Lawrence Ecker, tipice Orientului Apropiat, în timp ce la provensali, germani și italieni fenomenul este numai trecător, se poate spune chiar o *«modă»* [19].

Poate că într-adevăr cea mai bună soluție este sublinierea, așa cum au făcut Käthe Axhausen [20] și Henry George Farmer [21], a izvorului comun : neoplatonismul. Influența *«celor două jumătăți de sferă care se caută»*, întregindu-se în iubire, s-a făcut simțită în Orient cu mult timp înainte de a fi cunoscută în Europa. Ca și filosofia greacă, muzica a pătruns și ea în Apus tot prin filieră arabă : tratatele lui Aristotel, Aristoxenes, Euclid, Ptolemeu și Nichomahos au fost bine cunoscute de teoreticienii arabi ai muzicii (toți, în același timp, vestiți filosofi și enciclopediști) : Al-Kindi (m. 874), Rhazes (m. 935), Al-Farabi (m. 950), Ibn Sina (m. 1037), Ibn Bagga (m. 1138) și, după cum se poate citi și în literatura vremii, în *1001 de nopți*, în *Kitabu-l Agáni (Cartea Cîntecelor)* de Abu-l Farag Al-Isfahani, în *'Iqd al-Farid (Colierul unic în felul său)* de Ibn'Abd Rabbihi (m. 940) și în *Nihayat al-arab fi funun al-adab (Înalta-țintire a arabilor în artele educației și literaturii)* de Nuwayri (m. 1332) — muzica era la mare cinste în Orientul Apropiat [22]. Formele de cînt preluate în Andaluzia nu sînt doar mai bine cunoscutele *muwassah* și *zagal*, ci și *qasida* (oda), *qit'a* (fragmentul), *ğazal* (cîntecul de dragoste), *mawwal* (un fel de cîntec popular). Desigur, în timp, caracterul arab s-a estompat datorită celui romanic : după Ramón Menéndez Pidal [23], de pildă, trăsăturile orientale ale *zagal*-ului ar fi monorima în cadrul strofelor, precum și cele două teme, atît de obișnuite în poezia beduină — amorul și lauda domnitorului, în timp ce trăsăturile romanice s-ar dezvălui în împărțirea strofică, în motivul *albei :* despărțirea în zori, în lipsa temelor *qasidei* (plîngerea la urmele tribului plecat, primejdiile pustiului, etc.), în referirile istorice și în datele calendarului creștin, precum și în amestecul de cuvinte romanice și dialectal-arabe.

Contestatarii *«teoriei latine»* demonstrează că iubirea în concepția ovidiană era departe de acea idolatrizare a idealului, de acea iubire în imaginație, de acea supunere absolută și bucurie a suferinței, ce transpar în cîntecele trubadurilor ca elemente pur răsăritene. Ovidiu este un degustător al plăcerilor și nu un *«robit al iubirii»* ; suferința sa e ciudă, nu nevoie a sufletului [24]. Divinizarea iubitei, forța înnobilatoare a sentimentului, amintesc, după A. J. Denomy [25], mai degrabă de sufism ; nu mai puțin, de *«iubirea pură»* avicenniană din *Risala fi-l'isq (Epistola depsre iubire)* a lui Ibn Sina (m. 1037), care poate fi comparată cu binecunoscutul *fin'Amors* trubaduresc. La sufism și la filosofia islamică, Denomy mai adaugă — ca posibil izvor — și alte curente ale gîndirii arabe : consideră, de pildă, că *futuwwa* [26] a trasat principalele legi ale cavalerismului apusean. Toate acestea, pe fondul unei bune cunoașteri de către andaluzieni a

---

[18] Așa cum arbii își numeau iubita *amali*, *«speranța mea»*, *munyati «dorința mea»*, *gari*, *«vecinul meu»*, *sayydi*, *«stăpînul meu»* — pentru a-i tăinui identitatea, la trubaduri există acele *senhal*, nume fictive, precum Bon (V. Bel Esper, Mon Desir, etc.).

[19] L. Ecker, *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang*, Bern, Leipzig, 1934.

[20] Wäthe Axhausen, *Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik*, Diss. Marburg 1937.

[21] H. G. Farmer, *Clues for the Arabian Influence on European Musical Theory*, I.R.A.S., Jan. 1925, p. 61—80.

[22] Ibidem. p. 358 : *«Orice arab avea în casă o roabă cîntăreață, așa cum avem noi astăzi piane sau casetofoane»*.

[23] Ramon Menéndez Pidal, *Poésia àrabe y poésia europea*, Madrid, 1938.

[24] Hermann Schneider, *Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung*, Heidelberg, 1934, p. 412.

[25] Alexander J. Denomy, *An Inquiry into the Origins of Courtly Love, Med. Stud.*, 6. p. 175—206.

[26] *Futuwwa :* sistem care dezvoltă sub influențe si'ite sau derivate din si'ism —poate din gîndirea quarmată — conceptele cavalerești cunoscute încă din preislam : sentimentul onoarei, al fraternității, al ajutorului care trebuie dat celor aflați la nevoie. În sec.X—XI, sub influența unor mistici, accentul esoteric se intensifică ; în sec. XII, sub califul abbasid Nasir (m. 1225) are loc o reformă a organizației. Pe tema corespondențelor dintre *futuwwa* și spiritul cavalerismului apusean s-au scris numeroase comunicări (v. *Futuwwa Studien*, în *Islamica*, V, 1931).

poeziei arabe *udrite* [27], care preia ecourile *«iubirii pure»* cunoscute, analizate și canonizate secole de-a rîndul de beduini.

Începînd cu a doua jumătate a secolului nostru, mai precis cu studiile lui García Gómez, Américo Castro, Dàmaso Alonso și mai ales A. Roncaglia, atenția cercetătorilor se îndreaptă mai degrabă spre asmănările de topos și de structuri ritmice. *Zaǧal*-urile și *muwassahat*-ele sînt văzute ca paralele ale spaniolelor *estribilios*, ale portughezelor *cantigas de amigo*, ale francezelor *chansons de femme* și ale germanelor *Frauenstrophen*. Cronologic, formele arabe au prioritate și ca origine a *zaǧal*-ului e luată în considerație poezia de tip *tasmit* (aaaz, bbbz, cccz) care exista încă pe vremea lui Abu Nuwas (m. 810). Motivele sînt și ele îmbogățite cu amănunte, printre care motivul *luna-amata* (iubita *«ca o lună plină»*, poate cea mai frecventă metaforă în lirica arabă) și motivul adierii de departe, care aduce veste despre cel drag : noi argumente pentru afirmaraea originii orientele a *«amorului de departe"*, *amor de lohn*, iubire «curtenească» și platonică. Francesco Gabrieli, G. E. Grünebaum, Hugo Friedrich, A. T. Hatto, Bernard Lewis arată că, după stabilirea asemănărilor, trebuie găsite și filiațiile, în așa fel încît relația genetică dintre poezia arabă și lirica trubadurilor să nu mai poate fi tăgăduită. În conferința de la Spoleto, 2—8 aprilie 1964, Grünebaum [28] conchide că poeții arabi foloseau destule motive lirice identice cu ale vechilor greci, situație care a favorizat preluarea lor în Occidentul la rîndul său moștenitor al literaturii antice [29].

Relații între Europa și Orientul arab existaseră încă mult înaintea cruciadelor ; diferențele de limbă, rasă, religie, mod de viață n-au împiedicat nici schimburile comercialee, nici transmiterea de istorioare, basme, sugestii literare. Chiar și ideea de război pentru creștinătate, la care chemase papa Urban al II-lea pentru întîia oară la Clermont, în 1097, vitejii Europei, era în fond străină creștinilor : mulți istorici [30] sînt de părere că răspîndirea credinței prin sabie și-ar avea obîrșia în islamicul *ǧihad*. Întîlnirea dintre provensali, normanzi, germani, francezi, armeni, italieni, englezi — și musulmani (arabi, turci, kurzi) s-a petrecut și în *«cîntecele de cruciade»* : mulți trubaduri, precum Guillaume IX, Jaufre Rudel, Peire Vidal, Peire d'Alvergne, Gaucelm Faidit sau Minnesängeri (Heinrich von Rugge, Hartmann von Aue, Friedrich von Hûsen, Walther von der Vogelweide, etc.) participaseră direct la lupte. Emirul, poetul și învățatul Usama ibn Munqid (1095—1188) povestește [31] cît de prieten era cu un cavaler al regelui Fulko V de Anjou (reg. 1131—1142) care îi ceruse fiul în Apus *«la învățătură curtenească»*. Tot el spune că la masa multor cavaleri franci nu se mai mînca porc și că găteau mîncarea numai roabe egiptene. Balduin din Edessa, rege al Ierusalimului între 1100—1118, purta haine orientale, barbă și mînca pe covor ; Tankred al Antiochiei (m. 1188) a bătut monede care-l înfățișau în vestmînt arab; Raymond al III-lea de Tripoli (m. 1127) dar și mulți alți cavaleri vorbeau graiul sarazinilor și, precum Raynald de Sidon, care recunoștea că are un pătimaș interes pentru literatura *«dușmanilor»*, erau preocupați de cultura lor.

Chiar și înființarea ordinelor cavalerești s-a petrecut datorită «stimulentului» islamic. Însă răspîndirea influențelor literare a avut loc nu numai prin cavalerii și orășenii bilingvi, ci și prin fiii roabelor creștine din haremuri, prin creștinii orientali (armeni, sirieni, palestinieni) și evrei : poeți, negustori, pelerini, învățați, etc. colportau legende, basme, cuvinte, expresii idiomatice.

Principala punte între Orient și Occident a constituit-o însă mai cu seamă Spania : sub Abd ar-Rahman III (reg. 912—961), Al-Hakam II (reg. 961—976),

[27] Tribul *Udra*, cunoscut pentru cultul iubirii pure, caste, predestinate, precum și pentru poeții *«care mureau atunci cînd iubeau»*, printre care mai cunoscuți sînt Magnun, adoratorul Laylei (m. 688) și Gamil (m. 701).

[28] *Esistono dei rapporti letterari tra il mondo islamico e l'Europa occidentale nell'alto medio evo ?*, Spoleto, 2—8 IV, 1964.

[29] Ibidem. *«Les théoriciens arabes de l'amour du IX-e et du X-e siècle reprennent les idées du passé hellénistique avec, sur le palier artistique, une nouvelle valorisation de la femme et un trésor de phrases et d'images poétiques. On peut suivre le parcours de cette vague mi-idéologique mi-technique littéraire, de l'Iraq en Espagne...* Cit. de Yahya Mansoor, *op. cit.*, p. 103.

[30] Taeschner, *Geschichte der arabischen Welt*, Stuttgart, 1964.

[31] *Usama ibn Munqid, Memoiren*, deutsche übersetzung von Schumann, Cit. de Yahya Manssor, *op. cit.*, p. 103.

[30] Taeschner, *Geschichte der arabischen Welt*, Stuttgart, 1964.

[31] *Usama ibn Munqid, Memoiren*, deutsche übersetzung von Schumann, Cit. de Yahya Mansoor, *op. cit.*, la p. 147.

Al-Mansur (reg. 976—981) are loc o puternică infuzie a literaturii, filosofiei, științelor naturii, muzicii, arhitecturii arabe ; solii la curțile germane, italiene, franceze, învățații arabi chemați să instruiască prinți apuseni, cavalerii arabi care stîrneau admirație (Schach povestește în *Poesie und Kunst der Araber*, I, p. 62, cum au renunțat aceștia să atace Toledo fiindcă regina le-a transmis că soțul ei, Alphons VII, lipsește — și nu se cuvine să lupte cu o femeie), poeții și prelații bilingvi, acei *mudejares* numiți mai tîrziu *moriscos* — vasali arabi ai regilor creștini — creștinizații *tornadizos*, pelerinii, roabele[32] cîștigate de nobilii apuseni la Reconquista (recucerirea orașului Barbastro a avut loc în 1064, a Toledo-ului în 1085), contactele personale între Minnesängeri și lumea arabă[33], traducerea de proză și versuri datorită școlii de la Toledo, după cum se poate afla mărturie în *Disciplina clericalis* (scrisă pe la 1106) de către Petrus Alphonsi — toate acestea sînt argumente, care, luate în amănunt, pot demonstra o îndelungată și complicată legătură între cele două lumi. În egală măsură, cele două secole de cultură arabă în Sicilia (pînă la recucerirea ei de către normanzi în 1091) au lăsat o puternică marcă asupra poeziei italiene timpurii. Asupra tuturor celor afirmate mai sus vom reveni, în detaliu, nu peste multă vreme.

Grete TARTLER

PAȘOPTISMUL ȘI CULTURA GERMANĂ
(II)

4. Cînd obiectul relației emitent-receptor îl constituie culturile naționale, fenomene transpersonale, extrem de complexe, afinitățile îndeplinesc același rol, funcționînd însă în contextul larg al unor analogii de «societate» (referitoare la treapta socio-istorică și nivelul dezvoltării). Ele instituie un cadru general care favorizează sau limitează opțiunile indivizilor. Dar ce fel de afinități subzistă între Țările Române și statele germane la începutul sec. al XIX-lea ? Aparent, puțin însemnate, căci, spre deosebire de raporturile cu Franța, ele nu rezidă nici în origine, nici în limbă, nici în tradiția culturală, nici în legăturile politice. Și totuși, cele două societăți se află între 1830—1860 în fața acelorași probleme fundamentale : înfăptuirea unității naționale și revoluția burghezo-democrată (implicînd lichidarea feudalismului și ridicarea claselor năpăstuite). Căile concrete ale desfășurării istorice rămîn desigur diferite. Sub influența insurecției pariziene de la 1830, în cîteva mici state germane prinții intimidați acordă constituții iar în Baden, majoritatea liberală, condusă de Welcker, obține abolirea cenzurii și publicitatea dărilor de seamă. Dar după grandioasa manifestare de la Hambach, unde mulțimea înalță stindardul negru-roșu-auriu, emblema Burschenschaftului și simbolul Germaniei unite, Metternich trece la represiune : el impune retragerea constituțiilor, scoate asociațiile politice în afara legii, introduce controlul vieții universitare, anulează legea asupra presei din Baden și dispune concedierea profesorilor Rotteck și Welcker, șefii opoziției. Libertățile sînt sufocate iar absolutismul reinstalat în totalitatea prerogativelor lui.

În Prusia, unde războiul împotriva lui Napoleon îl silise pe Frederic Wilhelm al III-lea să efectueze o serie de reforme prudente, viața politică e redusă la minimum : nu există nici presă liberă, nici adunări reprezentative, toate deciziile se iau la Curte, de către suveran și înalții funcționari care-l înconjoară. Iar în anturaj, pe lîngă partizani ai vechiului regim, se manifestă adepții reformelor, unii dorind un regim constituțional-liberal, de tipul «tories» (Humboldt), alții militînd pentru un regim fundat pe drepturile istorice (Stein, Niebuhr, Gneisenau), în vreme ce bătrînul Hardenberg șovăie între cele două tendințe[9].

[32] Istoricul Ibn Hayyan (m. 1076), citat de al'Maqqari, cit. de Yahya Manssor, *op. cit.*, p. 159, povestește cum un nobil creștin a refuzat să vîndă o roabă cîntăreață arabă, *qayna*, spunînd că aur și averi are destule, dar asemenea încîntare cum îi aduc cîntecele ei nu mai poate dobîndi.

[33] În cîntecul nr. 5 al lui Guillaume IX poate fi descifrat un refren în arabă (interpretări ale textului au dat Nykl și Lévy-Provençal).

[9] Asupra situației politice din Germania : Ch. Seignobos, *Histoire politique de l'Europe contemporaine. Evolution des partis et des formes politiques*, 1814—1914, Paris, 1924, vol. I, p. 471—529.

Nici în Principate, nici în Transilvania evenimentele nu se desfășoară la fel, dar sensul conflictelor e același : autoritățile reprimă drastic orice tentativă de liberalizare, o cenzură aspră veghează asupra presei și a publicațiilor, burghezia pare redusă la neputință iar mica nobilime, încă sub influența ideilor luministe, se agită pentru un program moderat de reforme. Totuși, și în Țările Române, ca și în Germania, sub înghețul aparent, nemulțumirile se acumulează exploziv, criza regimului absolutist se adîncește iar ideea națională evoluează irezistibil de la *«conștiința unei misiuni culturale și umanitare»* spre *«o dorință de putere național-politică»* [10].

În 1835, cînd tînărul M. Kogălniceanu și beizadelele domnești pe care le însoțea la studii, sînt transferați din Franța în Germania, ca să fie protejați de virusul revoluționar, grupul învățăceilor moldoveni nimerește la Berlin într-un moment de turbulență puțin scontat. În capitala Prusiei, ei dau peste *«une grande émeute qui ne s'en fallut que de bien peu pour devenir une révolution»* — va nota ceva mai tîrziu Kogălniceanu, adăugînd apoi ironic : *«Voilà la première impression, voilà la première leçon d'absolutisme et d'idées conservatrices que je reçus dans la capitale de la Prusse»* [11]. Era totuși o simplă coincidență : în cei aproape 4 ani pe care avea să-i petreacă încă la Berlin, viitorul leader pașoptist nu va mai fi martorul vreunui eveniment similar. Între Franța care-și săvîrșise revoluția burghezo-democrată și Germania, aflată pe drumul înfăptuirii ei, exista o diferență considerabilă, atît în substanța discursului cultural, cît și în modul de a-l articula. Cu excepționala-i luciditate, Kogălniceanu va observa rapid cum stau lucrurile : *«En Allemagne* — scria el, cîteva luni după instalare — *on est plus tranquille, l'instruction est plus profonde, les moeurs sont plus innocents et les coutumes plus patriarchales»* [12]. Tocmai datorită evoluției politice întîrziate în raport cu Franța și Anglia, Germania reprezintă pentru aripa moderată a pașoptismului, îndeosebi pentru ardeleni, un rezervor de idei, argumente și modele culturale care răspund aspirațiilor lor spre un progres rezemat pe tradiție, spre un liberalism ferit de excese iacobine și spre un moralism fundat pe o solidă cultură filozofică.

Dar iată un exemplu sugestiv al modului în care experiența germană e folosită ca revelator și mijloc de elucidare al realităților autohtone. În 1840, Barițiu traduce articolul lui Goethe *(«de obște cunoscutul și prea mult lăudatul clasic german») Sansculotismus literarius*, scris în 1795 și luat din ediția postumelor *(Goethe's Nachgelassene Werke)*, întrucît i se pare — cum își avertizează cititorii — că *«în cele mai multe părți se potrivește și cu împrejurările noastre de astăzi»*. Polemizînd cu un preopinent care-i lua în derîdere pe prozatorii germani fiindcă nu reușiseră să atingă în creație nivelul de exemplaritate al clasicității, Goethe susține că în Germania anului 1795 lipseau înseși condițiile necesare apariției unei opere desăvîrșite sub raport artistic. Aceste indispensabile preliminarii ar fi, după el, următoarele : o istorie bogată în fapte eroice, o cultură înaltă capabilă să-i formeze adecvat pe scriitor, o tradiție literară stimulativă, un spirit activ și tenace în viața publică, în fine, asocierea geniului creator cu conștiința națională. Barițiu intervine în comentarii marginale, exprimîndu-și acordul și subliniind asemănarea situațiilor. Într-un loc, unde Goethe menționează că scriitorii germani sînt *«născuți împrăștiați, foarte deosebit crescuți, mai mult lăsați de sine»*, traducătorul glosează : *«Ca și cum ar zice oarecine despre scriitorii români : născuți în București, în Iași, în Craiova, în Banat, în Ardeal ; crescuți franțuzește, nemțește, ungurește și ce mai știu eu încă cum ?»* Cît privește condițiile care ar permite nașterea unui scriitor clasic, Barițiu exclamă într-un închipuit dialog cu cititorii : *«Ce vi se pare, domnilor, aceste condiții de clasicitate la noi, la români, au fost, sînt, vor fi ?»*. Încît, are dreptate I. Roman, recentul monografist al receptării lui Goethe de către români, să afirme că ilustrul autor al lui *Faust*, *«a cărui operă era prea puțin cunoscută la noi în această perioadă de început a literaturii noastre moderne, a fost afiliat de îndrumătorii de-atunci ai culturii române*

[10] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane. De la începuturi pînă în prezent*, tr. E. Filotti și A. Hass, București, 1972, p. 310.

[11] N. Cartojan, *Mihail Kogălniceanu. Activitatea literară*, în *Analele Academiei Române*, Mem. secț. lit., s. IIII, t. XI, 3, 1942, p. 55.

[12] M. Kogălniceanu, *Scrieri*, ed. de P. V. Haneș, București, 1913, p. 141.

străduințiilor lor de a stimula creația națională, inspirată din realitate, optimistă și militantă» [13].

Mai trebuie precizat că pe o vastă suprafață, îndeosebi în formularea revendicărilor politice liberale, modelele germane se interferează cu cele franceze, uneori aflîndu-se pur și simplu la remorca lor, pentru simplul motiv că exprimă deopotrivă programul aceleiași clase — burghezia. În acest sens e edificatoare observația lui Kogălniceanu : *«Ideile de emanciparea țăranilor români nu le-am avut numai eu, culese în timpul vieții mele de student la Universitățile din Berlin ; le-au avut toți junii mei contemporani, fie că ei s-au adăpat la sorgintea civilizațiunii germane, fie că ei s-au nutrit la civilizațiunea franceză. Toți cîți ne-am întors în țară din școlile străine ne-am dat de misiune dezrobirea țăranilor din lanțurile iobăgiei...»* [14]. În alte cazuri însă contemporanii au conștiința unor diferențe. Astfel, într-un fragment memorialistic, Alecsandri își amintea că între 1839—1845 *«francezii și nemții formau două partide rivale, cercînd fiecare a lua pasul în societate și a face să predomine ideile țărilor în care-și primiră educația. Acea discordie da loc la o mulțime de neînțelegeri, de discuții și de provocări»* [15].

5. Nu toate comportamentele asimilatorii au un indice egal de relevanță. La 1848, din numeroșii scriitori ori filozofi germani cu care cărturarii români au venit în contact, numai cîțiva au exercitat un ascendent major, judecînd cel puțin după semnele de interes, simpatie, comprehensiune pe care le putem reconstitui și după ecourile stîrnite. În orice caz, din listă nu face parte Goethe, deoarece pînă la Junimea a fost receptat îndeosebi recuperativ (prin referințe sumare, cîteva aforisme și tălmăciri incidentale), excepțînd articolul menționat și, e adevărat, traducerea *Suferințelor junelui Verther* (de G. Munteanu, 1842), care oferă totuși o imagine prea săracă asupra uriașei sale opere. N-ar fi legitim să intre în listă nici mentorii berlinezi ai lui Kogălniceanu : profesorii Gans, Savigny, Ranke, scriitorul Wilibald Alexis, consilierul Hufeland etc., deoarece n-au avut raporturi atestabile și cu alți intelectuali români. Reducînd numele autorilor la cei efectiv «selectați», reiese că pot fi reținuți ca personalități influente (în sensul larg și profund al cuvîntului), doar Herder, Schiller, Kant, Rotteck. Să încercăm a schița succint rolul fiecăruia.

Herder. E neîndoielnic că în elaborarea unui concept teoretic de națiune — problemă ce a stat în centrul preocupărilor pașoptiste — Herder a constituit o sursă privilegiată, dar e tot atît de cert că înrîuririle care i se datorează nemijlocit nu pot fi decît foarte anevoios izolate. Traducerile propriu-zise reprezintă o cantitate neglijabilă (de-abia două apologuri : *Pomii raiului* și *Cei trei prieteni* în *Foaie pentru minte...*). Referințele directe nu sînt nici ele prea numeroase. În afară de G. Barițiu, care vorbește în mai multe rînduri de «zdravănul» Herder și-i recomandă lectura, de I. Maiorescu și Florian Aron despre care știm că au meditat îndelung pe paginile lui Herder [16], merită amintit C. A. Rosetti, care într-o notă a *Jurnalului* de exil, din 10 decembrie 1852, consemnează : *«Eri, citind pe Herder despre limbagiu, am suferit tare ; căci el m-a confirmat și mai tare în credința ce aveam, că dacă copiii mei vor învăța limba franceză ca limbă mumă, se vor gîndi ca francezi iar nu ca români»* [17]. Al. Odobescu, în cunoscutul studiu *Cîntecele poporane*, laudă *«luminoasa inspirațiune»* a luministului german de a căuta în folclor *«caracterul și amintirile unei națiuni»* și reproduce un pasaj din prefața la *Stimmen der Völker in Liedern*, 1807, al cărui titlu redat în românește prin *Glasuri ale popoarelor* i se pare *«adînc și plin de adevăr»*. (De fapt Odobescu confundă ediția princeps din 1778—1779, numită *Volkslieder*, cu cea de-a doua, apărută postum sub îngrijirea lui Johann Müller, la 1807) [18]. Cei mai mulți pașoptiști l-au cunoscut pe Herder prin intermediul traducerii filoromânului Edgar Quinet (*Idée sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, 1834), care s-a bucurat în epocă de o imensă vogă, sau al nenumăraților discipoli și succesori angajați în aceeași direcție și prelucrînd, în nesfîrșite variante, aceleași teme. În fapt, fer-

[13] I. Roman, *Ecouri goetheene în cultura română*, București, 1980, p. 29.
[14] Mihail Kogălniceanu, *Opere*, II, *Scrieri istorice*, ed. de Alexandru Zub, București, 1976, p. 618.
[15] V. Alecsandri, *Opere*, IV, *Proză*, ed. de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, București, 1974, p. 341.
[16] G. Gănescu, *La Valachie depuis 1830 jusqu'à ce jour. Son avenir*, Bruxelles, 1855, p. 116.
[17] C. A. Rosetti, *Jurnalul meu*, ed. de Marin Bucur, Cluj-Napoca, 1974, p. 345.
[18] Al. Odobescu, *Opere*, II, *Scrieri din anii 1861—1870*, ed. de M. Anineanu, note de V. Cîndea, București, 1967, p. 4.

mentul care a acționat asupra culturii române de la mijlocul secolului trecut a fost în mai mică măsură Herder însuși, cît vastul și impetuosul curent herderian, amplificat, ramificat și patetizat prin contribuția romanticilor [19]. O idee atît de răspîndită printre pașoptiști ca cea despre valoarea poeziei populare și a limbii materne ca expresii genuine ale naționalității vine oare de la Herder ? Sau cea despre insuficiența rațiunii analitice în comparație cu puterea vizionară a intuiției ? Nu e deloc sigur, e chiar puțin probabil, ca Negruzzi, Alecsandri, Alecu Russo să fi vorbit despre importanța folclorului sub înrîurirea nemijlocită a lui Herder. Nici programul *Daciei literare*, deși poartă amprenta ideilor sale, nu derivă dintr-un impuls direct. Dar chiar dacă e imposibil să delimităm ce-i revine marelui luminist, ce aparține urmașilor și ce reprezintă o simplă coincidență de gînd și sensibilitate, e incontestabil că ideologia pașoptistă, atît de organic legată de problema definirii specificului național, s-a format și s-a maturizat absorbind ecouri herderiene. Faptul că a pierdut adesea memoria sursei originare nu scade meritul genialului inițiator.

Schiller. Schiller e scriitorul german cel mai cunoscut și cel mai asimilat de pașoptiști, desigur fiindcă era mai aproape de sentimentalitatea generoasă a epocii și de ideologia ei democrat-revoluționară. În raport cu posibilitățile vremii, chiar în comparație cu performanțele celor mai apreciați romantici francezi (Lamartine și Hugo), numărul traducerilor din Schiller e foarte ridicat. Astfel, cam în trei decenii, de pe la 1830 pînă la 1858, s-au tradus 20 poezii (dintre care 16 în Transilvania), de către 14 traducători diferiți, între care Kogălniceanu, Al. Hrisoverghi, A. Mureșanu, I. Rusu etc. [20]. Remarcabil e și succesul operei dramatice. Prima cunoștință a românilor cu teatrul lui Schiller datează din 1835—1836, cînd o trupă germană a reprezentat la București, în limba originalului, *Maria Stuart*, *Don Carlos* și *Hoții* [21]. O adaptare franceză a *Hoților* de F. A. Lamartelière, în versiunea românească a lui Alecu Vasiliu a fost salutată cu entuziasm de publicul Iașilor, în 1845, iar despre *Intrigă și amor*, jucată în 1856 și reluată în 1858, C. Caragiale spune că a lăsat *«suveniri nestерse în inimile românilor»* [22]. Vrednic de subliniat e și faptul că s-au tipărit în volum 5 dintre traducerile pieselor lui Schiller (între care *Intrigă și amor*, încă la 1835), în vreme ce în presa literară au apărut fragmente din *Intrigă și iubire*, *Don Carlos*, *Maria Stuart*, *Fiesco*, în tălmăcirea lui G. Barițiu.

Despre ceea ce a însemnat marele poet pentru români putem judeca din cuvintele a două figuri marcante ale epocii, Barițiu și Kogălniceanu. Cel dintîi declara într-o notiță însoțitoare a traducerii din *Fiesco* : *«Trebuie să spui, am către Schiller o foarte mare plecare, nu știu cum, de multe ori îmi vine să-i dau acea iubire și cinste, ce o dăm unui tată, care ne-au născut și ne-au crescut. Lumea germană și Europa se minunează de acest geniu ; eu, biet de român încă mă minunez și mă cuceresc înaintea marelui său duh»* (*Foaie pentru minte...*, 1839, p. 230). Kogălniceanu, care-și procurase operele lui Schiller la 18 ani și învățase nemțește pe *Don Carlos*, consemnează în jurnalul călătoriei la Viena profunda emoție pe care i-au stîrnit-o spectacolele cu *Kabale und Liebe* și *Don Carlos* la Burgtheater, în 1844. Ambele reprezentații l-au întărit pe pașoptistul român în convingerea că în Austria *«o mare ură clocotește între aristocrați și biurgheri»*, aceștia din urmă *«mai luminați decît nobilii care îi asupresc»*. Dovada : *«la deznădejdea bătrînului muzicant (din Kabale und Liebe), carele în scena cu prezidentul se vedea insultat în casa sa și în persoana fiicei sale, cînd mii de mîini biurgherești în parter băteau și mii de ochi lăcrămau (între carii și ai mei), nobilii rîdea»*. Iar la *Don Carlos* unde se adunaseră *«toți acei carii prețuiesc pe Șiler»*, cînd mar-

[19] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Herder şi paşoptiştii români*, în vol. *Valori şi echivalenţe umaniste. Excurs critic şi comparatist*, Bucureşti, 1973, p. 21—27. Vz. şi Johann Gottfried Herder, *Scrieri*, trad. şi prefaţă de Cristina Petrescu, Bucureşti, 1973, p. 30—36 ; J. Wolf, *Herderianismul, componentă a ideologiei române de la 1848 din Transilvania*, în *Marisia*,, Tg. Mureş, 1978 ; idem, *Die rumänische Herderrezeption in Vormärz. Probleme und Perspektiven*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1979, nr. 2.

[20] Numărul de poezii traduse e calculat cu ajutorul *Bibliografiei analitice a periodicelor româneşti*, vol. I, 1790—1850, de Ioan Lupu, Nestor Camariano, Ovidiu Papadima, Bucureşti, 1967 şi vol. II, 1851—1858, de Ioan Lupu, Dan Berindei, Nestor Camariano şi Ovidiu Papadima, Bucureşti, 1972.

[21] G. Bogdan-Duică, *Schiller la români*, în *Luceafărul*, IV, 1905, p. 189. Vz. şi I. Gherghel, *Bibliografia critică despre Schiller în literatura română*, în *Revista germaniştilor români*, 1935, nr. 1—32.

[22] G. Bogdan-Duică, ibidem.

chizul de Posa dă fiamoasa replică : *«Geben sie was sie uns nahmen wieder... Geben sie Gedanken Freiheit»* atunci — scrie Kogălniceanu — *«o mie de aplausuri s-au ivit în sală ; credeți-mă, eu plîngeam pentru că știam că această dorință în veac nu să va împlini în țara mea»* [23]. Trăirea prin procură a marilor idealuri, pe care teatrul lui Schiller i-o prilejuiește lui Kogălniceanu, nu e singulară printre pașoptiști. Toată generația a fost electrizată de elanurile sale generoase, de cultul demnității și al înaltelor exigențe etice, de proslăvirea exaltată a libertății. Așa se și explică amploarea sărbătoririi centenarului lui Schiller, chiar în anul Unirii Principatelor. Heliade scrie oda *La F. Schiller* (în *Național*, 1859, p. 94 și *Reforma*, 1859, p. 18), transmutîndu-și propriul destin în destinul marelui poet, neînțeles și urgisit de contemporani : *«Mai mult decît eroic ți-a fost, Schiller, asaltul, / O luptă de arhanghel, triumful de martir»*. La Iași, omagiul *«sublimului cîntător de virtuți și patriotism»* îl aduce *«în numele junimii»*, celălalt veteran al literelor românești, G. Asachi, prin traducerea poeziei *Credința*. Se organizează și o reprezentație extraordinară cu fragmente din *Intrigă și iubire* și *Wilhelm Tell*, iar C. A. Rosetti scrie în *Romanul* că *«serbînd memoria lui Schiller, serbăm geniul libertății, al legalității și al dreptății și unirea tuturor națiunilor»* (*Românul*, 24 oct. 1859) [24].

Kant. Deși la 1848 nu poate fi încă vorba de o cunoaștere multilaterală și adîncită a gîndirii lui Kant, există numeroase atestări ale unui contact fertil cu genialul filozof. Trebuie însă observat că cel mai adesea Kant nu parvine direct, ci prin intermediul lui W. T. Krug, urmașul său la catedra din Königsberg, care, fără a i se recunoaște discipol, i-a sistematizat și i-a vulgarizat ideile într-un manual foarte răspîndit, *Handbuch der Philosophie und der philosophischen Literatur* (1820—1821). Manualul a fost de două ori tradus la noi, ceea ce e revelator, dată fiind extrema raritate a publicisticii filozofice în epocă : prima dată de A. T. Laurian (București, 1847), a doua oară de T. Cipariu (Blaj, 1861). Pe Krug, despre care s-a spus că e *«filozoful care inspiră Ardealul înainte de 1848»* [25], se întemeiază cursurile de Metafizică, Etică și Estetică profesate de S. Bărnuțiu la Blaj și mai apoi la Universitatea din Iași [26]. Recent, s-a descoperit o lucrare fragmentară a lui Aron Pumnul, *Filozofia preste tot*, care, în spirit kantian, dar uzînd de Krug, examinează *«puterile minții omenești și... legile după care lucră acele puteri cînd își formează știința»* [27]. De fapt, Pumnul exceptează : în general, la 1848, Kant nu e asimilat ca fundator al idealismului transcendental în epistemologie ori ca teoretician al esteticii filozofice, ci, înainte de toate, ca autor al *Criticii rațiunii practice*, deci ca legislator al autonomiei morale și al eticii bazate pe imperativul categoric. În acest sens, e caracteristic ce scrie unul dintre cei mai învățați oameni ai vremii, filologul A. T. Laurian : *«Meritul cel mare al lui Kant, ca și al lui Socrate, este deșteptarea atențiunii asupra laturii practice a vieții, asupra moralei și recunoștinței primatului rațiunii practice pe lîngă formele cele rigide ale rațiunii teoretice, pentru că a lucra moral e o poruncă absolută, dară a-și cîștiga cunoștințe și a le lăți e numai o poruncă relativă a rațiunii și, prin urmare, pentru că înțelepciunea practică care se arată în exercițiul virtuții este scopul suprem al vieții»* (*Foaie pentru minte...*, 32, 253—254). Îndeosebi publicistica Ardealului confirmă accentul pus de Laurian în receptarea lui Kant : se vorbește predilect de independența moralei față de religie ; de autonomia voinței ; de universalitatea normelor de conduită și a dreptului natural întrucît decurg din structura antropologică a ființei ; de considerarea omului ca scop, nu ca mijloc (*«Nici-odată* — afirmă Barițiu — *nu apăsa pe om spre a-l face numai unealtă și mașină oarbă»* — *Foaie pentru minte...*, 1839, 42, 335). Remarcabil e faptul că pașoptismul a dat și o lucrare originală dedicată lui Kant, care atacă frontal problematica

[23] M. Kogălniceanu, *Scrisori. Note de călătorie*, ed. de Augustin Z. N. Pop și Dan Simonescu, București, 1967, p. 198.

[24] Alte știri despre sărbătorirea centenarului lui Schiller în *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice, 1859—1918*, I, coordonatori Ioan Lupu și Cornelia Ștefănescu, București, 1980, p. 136—137.

[25] G. Bogdan-Duică, *Viața și ideile lui Simion Bărnuțiu*, București, p. 148. Despre rolul lui Krug și la George Em. Marica, *Foaie pentru minte, inimă, și literatură, Bibliografie analitică, cu un studiu monografic*, București, 1969, p. 41—50.

[26] Radu Pantazi, *Simion Bărnuțiu. Opera și gîndirea*, București, 1967, p. 67—80 ; G. Em. Marica, Iosif Hajos, Călina Mare, Constantin Rusu, *Ideologia generației române de la 1848 în Transilvania*, București, 1968, p. 62—68.

[27] Ioana Petrescu, *Un discipol pașoptist al lui W. T. Krug : Aron Pumnul*, în *Studia Univ. Babeș-Bolyai*, Phil., 1968, fasc. 1, p. 89—97.

sistemului său filozofic, expunîndu-i principalele aspecte și rezumînd cu destulă pertinență obiecțiunile pe care le-a stîrnit. E vorba de o dizertație inaugurală în filozofie, ținută la Universitatea din Berlin de un tînăr român aflat la studii peste hotare, I. Zalomit. Anul susținerii tezei — 1848 — cu frămîntările și învălmășelile lui, a eclipsat lucrarea din memoria publică, azvîrlind-o nemeritat în uitare [28].

Rotteck. Pare surprinzător că autoritatea incontestabilă în domeniul doctrinelor politice, uneori și al istoriei moderne, e pentru intelectualitatea ardeleană de pînă la 1848 profesorul Karl von Rotteck, șef al liberalilor din Baden, revocat, după cum am văzut, în 1832. Adept al lui Rousseau, republican convins, admirator al revoluției franceze și al ordinei constituționale, promotor al dreptului natural, Rotteck împingea intransigența convingerilor pînă la a spune că, în cazul unui conflict între Franța și statele germane absolutiste, liberalul german consecvent trebuie să se alăture fără șovăială Franței, căci e preferabilă *«mai curînd libertatea fără unitate, decît unitatea fără libertate»*. Dacă acest liberal, afin cu Benjamin Constant și, pe anumite laturi, depășindu-l, a exercitat totuși o mare înrîurire asupra cărturarilor ardeleni, explicația e că ideile sale au fost receptate selectiv. Barițiu, de pildă, partizan al monarhiei luminate și al progresului pe calea moralizării și a persuasiunii, reține din Rotteck, la care recurge des, numai ceea ce-i servește, potrivit cu împrejurările, o dată părerile despre valoarea studiilor istorice (*Foaie pentru minte...*, 1845, 389—391), altă dată argumentele ce justifică necesitatea libertății presei. Mai ales însă e folosit de Barițiu și de alții tratatul în 4 volume al lui Rotteck, *Lehrbuch des Vernunftrechts und der Staatswissenschaften* (1829—1836), pentru a fundamenta juridic drepturile naționale românești. De fapt, singurul cărturar care-l preia pe Rotteck în integralitatea sa e S. Bărnuțiu. După cum a dovedit Bogdan-Duică, în *Dreptul național privat* (1868), ca și în *Dreptul național public* (1870), Bărnuțiu se folosește de primele două volume din *Lehrbuch...* ca de un izvor fundamental [29].

6. Într-un pasaj celebru din *Trilogia culturii*, Lucian Blaga distingea între influența franceză și influența germană, atribuindu-i celei dintîi un rol «modelator», fiindcă se preocupă de universal, impunînd abandonarea subiectivității și afilierea la normă, celei de-a doua unul «catalitic», fiindcă nu vrea să uniformizeze, respectînd diferența, deci individualitatea. *«Influența germană asupra celorlalte popare* — scrie Blaga — *a avut deci mai puțin caracterul unui model de imitat, cît caracterul unui apel la propria fire, la propriul duh etern al acestor popoare»* [30].

În fapt, dacă ne gîndim bine, toate clasicismele — indiferent de culoare națională — universalizează și toate romantismele — indiferent de culoare națională — cultivă particularul. Pe de altă parte, orice influență poate fi «modelatoare» sau «catalitică» în funcție de predispozițiile receptorului și de contextul istoric în care se produce dialogul. În această perspectivă, fiindcă influențele atîrnă de cel care le suportă și mult mai puțin de cel care le exercită, fiindcă, în ultimă instanță, influențatul își prelimină influența prin disponibilitățile sale și întrebările pe care le pune, nu e deloc surprinzător rolul ideilor, cărților și experiențelor intelectuale germane la 1848 : selecția a operat rapsodic, mai mult în direcție ideologică decît estetică, orientîndu-se de preferință spre moralismul, sentimentalismul și moderația unui luminism care, spre deosebire de cel francez, descoperise națiunea, hrănind astfel resurecția romantică. Oricum, întîlnirea cu cultura germană a fost fecundă : a contribuit la ideologizarea unor aspirații încă dibuitoare, a incitat în direcția propriilor eforturi de elucidare a lumii, a oferit exemple de o mare putere stimulativă în domeniul creației de valori.

Paul CORNEA

---

[28] Extrase din teza lui Ioan Zalomit : *Principes et mérite de la philosophie de Kant. Dissertation inaugurale*, Berlin, 1848, am publicat pentru prima dată în Paul Cornea, Mihai Zamfir, *Gîndirea românească în epoca pașoptistă*, vol. II, București, 1968, p. 372—381. Vz. și *Istoria filozofiei românești*, redactor responsabil Nicolae Gogoneață, București, 1972, p. 328—332.

[29] G. Bogdan-Duică, *Viața și ideile...*, *op. cit.*, p. 160—181. Despre influența lui Rotteck în Transilvania : G. Em. Marica, *Foaia...*, *op. cit.*, p. 56—57.

[30] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, București, 1969, p. 242—243.

BAROCUL – UN STIL ÎN ECHILIBRU INSTABIL

Nici un alt stil nu a generat atîtea confuzii și nu a alimentat atîtea controverse precum barocul. Fie că se iau în considerație doar unele caracteristici ale sale (redundanța), extinzîndu-se, practic, noțiunea de baroc asupra oricărui stil ce, întîmplător, manifestă înclinație spre fast și opulență [1], *fie că se restrînge barocul la o scurtă perioadă de la mijlocul secolului XVII* [2], *asemenea discuții pierd din vedere două aspecte de bază : barocul nu poate fi desprins de ascendența sa renascentistă, el bazîndu-și întregul său limbaj pe cel elaborat odată cu apariția renașterii, iar, pe de altă parte, delimitări stricte de genul renaștere—manierism, manierism—baroc sau baroc—rococo sînt artificiale, întrucît între renașterea incipientă și barocul tîrziu sau rococo există un proces evolutiv fără salturi de genul aceluia dintre gotic și renaștere bunăoară, salt ce a avut ca rezultat însăși schimbarea sistemului morfologic.*

De asemenea, termeni de genul «clasicism» sau «romantism» nu ar trebui aplicați artelor vizuale în general și arhitecturii în special, cu înțelesul unui stil propriu-zis, bine determinat. «Clasicismul» și «romantismul» sînt mai curînd niște stări de spirit sau «megastiluri», din combinarea cărora rezultă curentele și stilurile în adevăratul înțeles al cuvîntului. Astfel, observațiile lui Burckhardt și Dehio, reluate de Wölfflin în Principiile fundamentale ale istoriei artei, *potrivit cărora, orice stil apusean, trecînd printr-o fază clasică, ajunge fatal și la o alta barocă*[3] *ar putea fi modificate în sensul următor : orice stil apusean, trecînd printr-o fază clasică, ajunge fatal și la o alta romantică. Aceasta implică acceptarea condiției generale conform căreia clasicismul reprezintă rațiune, ordine, claritate, sobrietate și staticitate, iar romantismul pasiuni sufletești, bizar, fantastic și ezoterism. Putem interpreta goticul în toate ipostazele sale — primitiv, rayonnant și flamboyant — ca ultimă perioadă a unui arc evolutiv cu rădăcinile în arta carolingiană, avînd ca element intermediar romanicul și care își găsește desăvîrșirea formală în gotic. Epuizîndu-și resursele, urmează destinderea marcată prin renașterea timpurie, care reprezintă totodată și începutul unui alt arc, al cărui sfîrșit îl vom găsi în a doua jumătate a secolului XVIII. Cea de-a treia perioadă (a stilurilor «neo») debutează în secolul XVIII prin «neoclasicismul» lui Ledoux și Chalgrin, urmînd apoi «neogoticul», «neorenașterea» și «neobarocul», pentru a se încheia în opulența Art-Nouveau-ului. Începutul unui nou «arc» este marcat fie prin schimbarea completă a întregului sistem de forme (așa cum s-a întîmplat la trecerea de la gotic la renaștere), fie doar prin reluarea acelorași forme de bază în opere simple, clare și statice (cazul trecerii de la rococo la neoclasicism).*

Totuși, respectiva pendulare clasic—romantic are loc la început în primul rînd la nivelul formal al operei artistice și aceasta mai ales în Renaștere. Astfel, tematica tablourilor din Renaștere (cea incipientă în special) rămîne de obicei cea religioasă, ele fiind însă realizate într-o tehnică nouă (perspectivă tratată științific, volume concepute pe baza unui simț cultivat al proporțiilor, redarea unor detalii semnificative de arhitectură antică etc.). Dacă Antonello da Messina, în una din primele sale lucrări, îl înfățișează pe Sf. Ieronim într-un interior gotic, Andrea Mantegna își realizează operele (care, cu cîteva excepții precum Parnasul *și* Triumful virtuții, *au tot o tematică religioasă) integrînd cu abilitate elemente de arhitectură greco-romană. Este adevărat însă că Mantegna (involuntar sau poate chiar în mod voit) nu este întotdeauna consecvent în redarea elementelor de inspirație antică : el alătură cu dezinvoltură elemente de arhitectură greco-romană unor clădiri medievale. Trebuie remarcat și că personajele temelor biblice sînt înfățișate în costume contemporane artistului, «inadvertență» de altfel frecventă în arta vest-europeană de pînă în secolele XVIII—XIX și care apare ulterior doar ca o bizarerie, de exemplu în* Pietà *a lui Bernard Buffet,*

[1] Este adevărat că există și în arhitectura antică elemente baroce în sensul strict al cuvîntului (la Templul Venerei din Baalbek, Piața eliptică din Gerasa, *La Conocchia* din Santa Maria Capua Vetere etc.), care caută să imprime o notă dinamică unor clădiri concepute pe baza limbajului formal tipic greco-roman. Sînt semnificative asemănările dintre fațadele săpate în stîncă la Petra și fațadele bisericilor baroce.

[2] John Rupert Martin, *Barocul*, Edit. Meridiane, București, 1982, p. 8.

[3] Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Edit. Meridiane, București, 1968, p. 198.

pictată în 1946, ale cărei personaje poartă îmbrăcămintea modernă a secolului XX. Paradoxal, temele mitologice și profane se bucură de atenția unor artiști de o manieră mai degrabă legată de arta gotică : este cazul lui Botticelli (Alegoria Primăverii, Nașterea Venerei, Pallas și Centaurul, Alegoria Calomniei, Marte și Venus), Andrea del Castagno (seria personajelor ilustre, Niccolo da Tolentino), Uccello (marile panouri cu Bătălia de la San Romano, risipite la Londra, Paris și Firenze).

Inovația renascentistă ce vizează la început mai ales forma operei artistice este vizibilă și în arhitectură. Astfel programele de arhitectură din renaștere continuă pe cele din perioada medievală, amplificînd funcțiile unora (palate sau alte edificii laice) și nu sînt nicidecum o reluare a programelor din antichitate (temple, terme, amfiteatre), ceea ce în mod evident ar fi fost absurd, întrucît condițiile social-politice, economice, spirituale, precum și tradițiile renașterii au fost cu totul altele decît cele ale antichității grecești ori romane. Bisericile quatrocentești și cinquecentești reiau deci schema generală a bazilicilor medievale cu cruce romană sau a vechilor edificii creștine de plan central, ridicate în elevație după schemele proprii arhitecturii antice, aducînd ca element carcteristic cupola atît cu o semnificație simbolică (a cerului) cît și stilistică, de concentrator al liniilor de forță ale clădirii [4]. O creație tipic cinquecentescă, biserica Il Gesù din Roma, de Jacopo Vignola și Giacomo della Porta, prezintă un plan în cruce latină, cu navă centrală și colaterali, absidă, transept puțin proeminent, iar peste careu, în locul fleșei sau turnului gotic, se ridică o cupolă pe pandantive. Inovațiile stilistice ies în evidență în elevația clădirii : frontoane triunghiulare sau circulare de evidentă inspirație antică, pilaștri ce reiau motivele ordinelor clasice grecești, în sfîrșit o ordonare admirabil stilizată ce evocă clar construcțiile antichității. Palatele florentine sau cele romane din sec. XV—XVI reiau în elevație tema clădirilor de locuit romane de tipul insulae-lor, dar sînt, în schimb, somptuoase reședințe. În cazuri cu totul singulare găsim în quattrocento și cinquecento corespondențe între planul și elevația edificiului. Un exemplu este micul Tempietto di San Pietro in Montorio al lui Bramante care reproduce și în plan tipul templului roman monopter. În contrast cu acesta, un alt edificiu cinquecentesc pe plan central, La Consolazione din Todi, de Cola da Caprarola, prezintă o ordonare în plan mai apropiată de baptisteriile paleocreștine : corp central de formă pătrată, surmontat de o cupolă circulară și înconjurat de patru abside cu plan poligonal.

În secolul XVIII vom asista, este adevărat, la construirea unor «temple» de inspirație în special romană, avînd însă un scop simbolic sau alegoric. Aceasta (ca și moda «palladianistă» din Anglia), marchează de fapt trecerea spre sobrietatea formală neoclasică. La Versailles, Richard Mique ridică în 1775 «Templul Dragostei», la Potsdam, Karl von Gontard construiește în 1768, în parcul de la Sanssouci, două temple vădit inspirate din templele romane monoptere. De altfel, în întreaga perioadă cuprinsă între secolele XV—XVIII și pe care am denumit-o generic «arc renascentist» se manifestă un gust pronunțat pentru imitații și «revival»-uri. Se imită maniera greco-romană (mai ales în artele vizuale), apoi stilurile exotice (dragonii sau elefantul din parcul cinquecentesc de la Bomarzo, marea pagodă din parcul de la Kew construită de Chambers, pavilionul de ceai chinezesc construit între 1754—1757 la Sanssouci de Johann Gottfried Büring ș.a.), cel antic egiptean (Obeliscul de la Sanssouci, 1748), sau chiar se integrează elemente ce sugerează forma brută a stîncilor (Fîntînile lui Bernini, Fontana di Trevi. «grotele» de la Versailles, «grota» lui Neptun sau sala denumită «a grotei» din noul palat de la Sanssouci) — «Barrochus rupestris» cum îl numește Eugenio d'Ors [5].

Cum s-a arătat mai înainte, trecerea lentă de la «sobru» și «static» la «opulent» și «dinamic» reprezintă o caracteristică de bază a fiecărui arc stilistic. Trebuie făcută însă precizarea că noțiunea de «dinamic» este înțeleasă ade-

[4] Cupolele au fost folosite și în perioada medievală (mult mai rar însă), atît la edificii în cruce greacă (San Marco din Venezia, Saint Front din Périgueux, San Ciriaco din Ancona) cît și în cruce romană (Notre Dame din Fontevrault, domul din Pisa, Santa Maria del Fiore din Firenze). Originea lor bizantină este însă evidentă și, cu excepția «octogonului» catedralei din Ely și a cupolei brunelleschiene de la Santa Maria del Fiore, nu se poate spune că arhitectura medievală a creat un tip specific de cupolă.

[5] Eugenio d'Ors, *Trei ore în Muzeul Prado — Barocul*, Edit. Meridiane, București, 1971, pp. 217—218.

sea într-un sens îngust. În artele figurative, bunăoară, ar trebui făcută o diferențiere între tematica operei artistice (statică sau dinamică) și modul în care autorul a dorit sau a reușit să o redea. Există tablouri realizate pe baza unor scheme compoziționale aproape exclusiv statice (Furtuna lui Giorgione este animată doar prin fulgerul ce brăzdează cerul) dar în care se simte prezența unor drame în stare latentă, la fel ca în simfoniile lui Mahler. Peisajele de vis ale lui Poussin sau Lorrain ce emană o notă de calm și seninătate sînt realizate cu atîta naturalețe încît aproape că te aștepți să vezi dintr-un moment în altul valurile și frunzele copacilor mișcîndu-se în bătaia vîntului. Pe de altă parte, tablouri compuse pe baza unor scheme dinamice (Triumful virtuții al lui Mantegna) apar în realitate ca statice, personajele, deși «în mișcare», avînd o vădită alură statuară. Francesco Squarcione, profesor al lui Mantegna, cu care acesta ulterior s-a certat, a remarcat chiar că personajele sale seamănă «mai mult cu niște statui decît cu oameni vii» [6].

Atari reprezentări statice în esență găsim în întreaga iconografie gotică și timpuriu renascentistă. Aceasta datorită nu atît lipsei sau insuficientei dezvoltări a mijloacelor de exprimare cît mai ales unei tendințe generale care dicta asocierea perfecțiunii formale cu lipsa de mișcare. «În aprecierea Fizicii și a Metafizicii aristotelice gîndirea medievală tinde să identifice perfecțiunea cu imobilitatea. A fost de domeniu comun de-a lungul întregului ev mediu definiția aristotelică a mișcării ca *actus imperfecti*» [7]. Aceasta constituie de fapt una din inovațiile barocului: el conferă unor forme statice de sorginte greco-romană, o notă dinamică, în vădită opoziție cu teza aristotelică a perfecțiunii: «este sigur că una din caracteristicile demoniacului (care este și el un aspect esențial al antirenașterii) este tocmai aceea de a fi dinamic, tumultuos, indefinit, proteiform, psihologic, agresiv, respingător sau seducător» [8].

Dinamicul ca o componentă a operei arhitecturale necesită de asemenea unele precizări. Goticul — cel tîrziu în special — creează senzația că ar fi rezultatul unei mișcări ascensionale, mișcare care însă a luat sfîrșit odată cu terminarea operei. Barocul dă naștere fie unei mișcări spirale sau circulare (chiar în cazul edificiilor ce nu adoptă planul central), fie unei curgeri lente, gravitaționale (în special în cazul barocului supraîncărcat din Spania sau din America Latină), senzația de mișcare persistînd însă și după terminarea lucrării, ea existînd atît timp cît există și monumentul. Senzația de «curgere lentă» este dată însă de cele mai mutle ori de componenta sculpturală (în altorelief sau ronde-bosse) care îmbracă un edificiu static (Palatul Dos Aguas din Valencia sau Capela San José din Tepotzotlan). Foarte rar arhitecții iberici sau cei latino-americani recurg la artificii care să vizeze direct structura sau concepția generală a clădirii în scopul obținerii unor efecte dinamice.

O teorie originală este aceea care asociază formele predominant circulare cultivate în arhitectura renascentistă sistemului planetar cu orbite de asemenea circulare imaginat de Copernic, iar formele eliptice folosite de reprezentanții stilului baroc modelului planetar cu orbite eliptice avînd soarele într-unul din focare, descoperit de Kepler în 1609. Deși interesantă, această teorie nu poate fi extinsă în mod artificial la toate creațiile baroce, deoarece există edificii esențialmente baroce concepute exclusiv pe baza formelor angulare și circulare sau, dimpotrivă, realizate pe baza unor forme geometrice atît de complicate încît dau senzația de anarhic.

Ca exemple de spații arhitecturale modelate pe baza formelor eliptitce se remarcă Sant Andrea al Quirinale din Roma și Piazza San Pietro in Vaticano de Gian Lorenzo Bernini, întregul corp central de la Palazzo Carignano din Torino de Guarino Guarini, San Luca din Bologna de Francesco Dotti, salonul oval de la Vaux-Le-Vicomte de Jules-Hardouin Mansart, Karlskirche din Viena de Johann Bernhard Fischer von Erlach, San Francesco D'Assisi din Praga de Jean B. Mathey sau — remarcabil prin faptul că formele eliptice sînt grefate pe un plan relativ tradițional, în cruce latină — la Vierzehnheiligen de Balthasar Neumann.

Există însă multe alte creații arhitectonice baroce în care «staticitatea» formei

---

[6] Viktor Lazarev, *Vechi maeștri europeni*, Edit. Meridiane, București, 1977, vol. I, p. 174 și P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin und Leipzig, 1902.

[7] E. Castelli, *Il Demoniaco nell'arte* — Milano — Firenze, 1952 p. 26, reluat de Eugenio Battisti, *Antirenașterea*, Edit. Meridiane, București, 1983, vol. I, p. 81.

[8] Eugenio Battisti, *op. cit.*, p. 81.

circulare sau angulare se compensează fie prin artificii de natură arhitectonică (tratarea specială a intradosului cupolei de la San Lorenzo din Torino de Guarino Guarini, compensarea relativei staticități a cupolei prin fațada compusă din curbe și contra-curbe, precum și plasarea la cele două extremități ale fațadei a unor turle de o configurație specială la Sant'Agnese din Roma de Francesco Borromini), fie prin natura picturilor murale, a lucrărilor de sculptură și stucatură etc. Astfel sînt remarcabile exemplele în care unui spațiu i se întărește nota dinamică prin realizarea unei picturi (de obicei plafonante) în trompe l'oeil care, pe lîngă faptul că poartă privirea deseori mult dincolo de suprafața tavanului, oferă și o compoziție învolburată cu multe personaje și fragmente de arhitectură «de vis», în racursiuri îndrăznețe ; marile compoziții ale lui Tiepolo la palatul din Würzburg, ale lui Andrea del Pozzo la San Ignazio din Roma sau Anton Maulpertsch în sala filozofică a vechii biblioteci Strahov din Praga sînt exemple semnificative în acest sens.

Începînd cu mijlocul secolului XVII (și se pare că Francesco Borromini este autorul acestei orientări) se realizează tot mai multe spații arhitectonice de o configurație complexă, cu planuri în curbe și contracurbe, ceea ce are, firesc, ca rezultat o sporire a efectului dinamic. Borromini tratează fațada clădirii și interiorul — de mici dimensiuni — într-un mod original : fațada — cu două ordine antice suprapuse — este concepută ca o succesiune de suprafețe concave și convexe, de reținut fiind faptul că, la parter, traveea centrală cu accesul în biserică este convexă iar la etaj concavă. In plan, corpul principal al bisericii poate fi inscris într-o elipsă cu intrarea pe axa lungă, însă și aici se recurge la aceeași alternanță convex-concav a pereților, impresia generală fiind de un neobișnuit dramatism, în ciuda dimensiunilor modeste. Sant' Ivo della Sapienza este gîndită de asemenea pe baza succesiunii fluente a suprafețelor concave și convexe[9]*. Un alt exemplu este cel settecentesc al lui Bernardo Antonio Vittone care, la capodopera sa Santa Chiara din Bra, realizează un edificiu de o insolită formă treflată. Unicele puncte «bine determinate» sînt cei patru pilaștri ce susțin cupola, și ea de o formă puțin obișnuită : pandantivele fac corp comun cu cupola, trecerea de la planul pătrat determinat de pilaștri la luminatorul rotund din centru fiind aproape insesizabilă. Ca urmare a acestei configurații speciale cele patru tribune în loc să fie plasate sub cupolă par a fi decupate în însăși masa ei.*

*

Am arătat mai sus că barocul nu poate fi desprins din contextul mai larg al unei dezvoltări de tip «arc renascentist». Acumulările din renașterea timpurie și din cinquecento care au dus la constituirea stilului denumit «baroc» au reprezentat un lung proces evolutiv, iar trecerea de la renașterea secolului XVI (pentru care se folosește deseori un termen din păcate destul de ambiguu — acela de «manierism» — în înțelesul nejustificat al unui stil de sine stătător) la baroc este insesizabilă. Dacă la o construcție în care coexistă elemente arhitectonice gotice cu elemente arhitectonice renascentiste acestea pot fi imediat depistate și identificate — de exemplu în cazul sălii Vladislav de la Hradčany din Praga unde ferestrele, renascentiste, pot fi diferențiate imediat de bolta construită în stilul goticului tîrziu — și aceasta tocmai datorită deosebirilor de ordin morfologic dintre cele două stiluri, la o construcție în care elementele renascentiste sînt alăturate elementelor baroce, această distincție este mult mai greu de realizat. La San Pietro din Roma, fațada proiectată între 1607—1616 de Carlo Maderna nu distonează (cel puțin din punct de vedere al limbajului folosit) cu construcția anterioară aparținînd renașterii veacului al XVI-lea. Nu se poate invoca în acest caz dorința lui Maderna de a continua linia predecesorilor săi la construcția marelui edificiu roman într-o manieră «arhaizantă», atît datorită faptului că la acea dată era curent procedeul de ascundere a unei clădiri existente după o fațadă de o cu totul altă factură (Saint Gervais et Saint Protais din Paris, Santa Maria Sopra Minerva din Roma) sau de completă remaniere (Rottenbuch[10]*), cît și aceluia că, din punct de vedere compozițional, fațada lui Maderna nu este cea mai bună soluție*[11]*, reprezentînd un ecran ce ascunde în bună parte admirabila cupolă datorată lui Michelangelo.*

[9] Un efect asemănător obține și Pietro da Cortona la fațada de la Santa Maria della Pace din Roma.

[10] Biserica bavareză Rottenbuch realizată în stil gotic a fost complet renovată în maniera rococo pe la 1740. Vezi și Philippe Minguet, *Estetica Rococo-ului*, Edit. Meridiane, București, 1973.

[11] Carlo Perogalli, *Storia dell'Architettura*, Görlich Editore, Milano 1964, vol. II, p. 763.

În studiul său despre baroc, John Rupert Martin distinge patru faze principale de dezvoltare : o primă fază, naturalistă, avîndu-l ca principal reprezentant pe Caravaggio, o a doua de înflorire maximă, reprezentată în special prin Rubens, Bernini și Borromini, o a treia, clasică, manifestată în special în Franța (Poussin), o a patra identificată cu «stilul tîrziu Ludovic al XIV-lea» [12].

Totuși, s-ar putea spune că toate caracteristicile pe care le găsim la o operă barocă din secolul XVII le putem întîlni atît în arhitectura, cît și în pictura și sculptura lui Michelangelo, astfel că se poate vorbi în acest caz de un «baroc, avant-la-lettre». O lucrare arhitectonică definitorie pentru opera marelui artist italian, Piazza Del Campidoglio din Roma, este concepută conform unei scheme fundamental diferite de cele îndeobște folosite în cinquecento. Realizînd un spațiu arhitectural de o configurație cu totul specială, bazată pe un artificiu denumit «perspectivă inversată», reluat cu precădere în arta barocă a sec. XVII—XVIII [13], *Michelangelo obține o predominantă notă dinamică a pieței : prin îndepărtarea progresivă a fronturilor celor două palate (Museo Capitolino și Palăzzo del Conservario) se anulează senzația de «îngustare» a pieței datorată perspectivei, în cazul cînd spațiul pieței ar fi avut forma obișnuită, dreptunghiulară. Desenul pavajului (realizat în secolul XX după schițele lui Michelangelo) generează o mișcare centripetă ce conduce pe vizitator spre statuia ecvestră a lui Marc-Aureliu. O senzație deosebită este și cea pe care o ai înainte de a intra în piață, de pe Via del Teatro di Marcello, prin efectul produs de cele două scări cu pante diferite ; cea din stînga, mai abruptă, datînd de la 1348, care merge spre biserica Ara Coeli și cea din dreapta, cu pantă mai domoală, care face legătura cu piața.*

Comparații semnificative se pot face și între staticitatea caracteristică celor mai multe dintre picturile secolului XVI (Școala din Atena *a lui Rafael de la palatul Vatican) și dinamismul remarcabil al picturii lui Michelangelo* (Judecata de Apoi *din Capela Sixtină).*

Dacă originile barocului sînt adînc înrădăcinate în mișcarea renascentistă, procesul constitutiv al acestuia fiind lent, nu același lucru se poate spune despre încheierea sa, deoarece, cu excepția Angliei, unde într-adevăr au avut loc suprapuneri baroc-neoclasic — de exemplu palatul baroc de la Blenheim, în Oxfordshire (1705—1724) de John Vanbrugh și reședința neoclasică Stourhead din Wiltshire (1720) de Colen Campbell — trecerile de la baroc la neoclasic sînt net diferențiate. Aceasta interpretînd rococo-ul fie ca o fază ultimă (a cincea) a barocului, fie ca un stil separat (tot atît de separat de baroc pe cît este barocul de renaștere, deci cu treceri de la baroc la rococo practic insesizabile), dar cuprins în același amintit «arc renascentist» pe care dealtfel îl și încheie. Exemple în acest sens îl constituie interioarele remaniate în perioada rococo din palatul dela Versailles (cum este «Le Cabinet de la Pendule», transformat în timpul lui Ludovic al XV-lea) și care nu distonează cîtuși de puțin cu interioarele «baroce» ale lui Le Brun și Hardouin-Mansart.

Am arătat la început că noțiunile de «clasicism» și «romantism» nu trebuiesc aplicate artelor vizuale în sensul unor stiluri în adevăratul înțeles al cuvîntului. Tot astfel termeni ca «gotic» sau «baroc» extinși în literatură sau muzică sînt improprii, generînd confuzii frecvente. Philippe Minguet remarcă : «Nu numai pictura de azi cu „tașiștii" se pretează la aceasta, dar și muzica cea denumită odinioară clasică ; iar de literatură, ce să mai vorbim ! (...) A fost posibil, odinioară, ca Racine și Shakespeare să fie puși să se înfrunte, ca niște rivali simbolici ; astăzi sînt împăcați prin baroc» [14]. *Astfel de exagerări la care se referă Minguet își au probabil originea în definiția mult prea vagă pe care Eugenio D'Ors o dă barocului: «denumim* clasicism *tendința spre supremația formelor care trag în jos și* baroc *cultul formelor care zboară»*[15]. *O atare definiție enunță genul proxim (barocul este un stil «încărcat» și «dinamic») dar nu enunță diferența specifică (barocul este acel stil «încărcat» și «dinamic" bazat pe morfologia antichității greco-romane). Pe lîngă faptul că este destul de subiectivă, ea prezintă și dezavantajul că poate fi aplicată oricărui stil din oricare parte a lumii ; în acest fel întreaga artă se scindează, practic, în baroc și ne-baroc.*

Dan D. PĂCURARIU

[12] John Rupert Martin, *op. cit.*, pp. 22—23.
[13] De exemplu Scala Reggia din Palatul Vatican, de Bernini sau Rue Royale din Paris.
[14] Philippe Minguet, *op. cit.*, p. 14.
[15] Eugenio D'Ors, *op. cit.*, p. 33.

CONFESIUNI LITERARE

EUGEN COȘERIU

«Toate problemele culturii și toate formele ei sînt și ale noastre»

Nu pot să nu mă numesc român ● Limba română — o formă culturală de interes extraordinar ● Corifeii lingvisticii mă considerau lingvist serios ● În 1968 : doctor honoris causa al Universității din București ● În Italia a fost foarte greu ● M-am făcut, de voie, de nevoie, ziarist ● Am acceptat oferta și m-am dus în Uruguay ● Ca un țăran bățos din Moldova—de—Sus ● Pe urmă m-am hotărît pentru Tübingen.

I : Mult stimate domnule profesor, mărturisindu-vă bucuria de a sta alături de dumneavoastră și de a vă putea asculta derulîndu-vă amintirile, vă cer îngăduința de a începe discuția cu întrebarea care îmi vine înainte de toate în minte : în ce măsură ați simțit și simțiți încă, pe toate meridianele lumii, unde v-ați exercitat și vă exercitați profesiunea, sau unde vă faceți cunoscute, prin comunicări și conferințe, ideile, legătura cu spațiul afectiv-spiritual-geografic în care ați văzut lumina zilei ?

R : *Să începem cu o analogie. Benedetto Croce a scris cîndva un articol* Perchè non possiamo, non dici Cristiani ? *Adică, el, care nu urma normele bisericii creștine, totuși afirma că nu putea să nu se numească creștin, fiindcă crescuse în tradiția și cultura creștină, și că, deci, creștinismul era o parte integrantă din personalitatea lui. Mutatis mutandis, aș spune și eu același lucru, că nu pot să nu mă numesc român, fiindcă m-am născut și am crescut tocmai în cultura românească. Baza tuturor realizărilor de mai tîrziu este tocmai ceea ce aduc de la școala primară și de la liceul din România și de la primul an de Universitate pe care l-am făcut la Iași. Și dacă m-au interesat și mă interesează alte culturi și în general cultura pe plan de universalitate, aceste culturi mă interesează de multe ori ca măsuri și ca nivele de ajuns pentru cultura românească. Adică, totdeauna cînd studiez alte realizări culturale, sau cînd încerc și eu să mă realizez pe un plan internațional, pe de o parte mă interesează comparația cu cultura românească și mă bucură, cum nu mă bucură afectiv realizările altor națiuni, mă bucură tot ceea ce e realizare de valoare universală în cultura românească. Și cînd eu realizez ceva care este apreciat pe același plan internațional, mă simt și mișcat ca român, ca reprezentant al poporului român, și-mi vine — deși cei care mă apreciază aici nu știu la ce mă refer — îmi vine să spun vorba cronicarului :* «Nasc și la Moldova oameni». *Vedeți că, totuși, și din acest pămînt s-a născut ceva ! Și de cîte ori vorbesc în străinătate, mă refer nu numai la limba română — care este o formă culturală de interes extraordinar (cineva, un savant finlandez, Kiparsky, spunea că e limba cea mai interesantă din Europa) —, mă refer nu numai la limba română, ci și la toate realizările culturale românești, în măsura în care le cunosc pe cele anterioare ultimului război și în măsura în care le-am putut urmări după război din străinătate, mai ales în trei domenii, și anume în domeniile literaturii, lingvisticii și istoriei.*

I : Destinul vieții dumneavoastre, mai mult bănuit decît cunoscut în mod concret, pare de departe încîntător și întrucîtva aventuresc. Cît de greu i-a fost, în realitate, «intelectualului de la Gurile Dunării», pe care îl reprezentați, după cum ar fi spus filologul Al. I. Philippide, să ajungă în elita lingvisticii universale contemporane ?

R. : *A fost și greu și, în același timp, într-un sens, a fost și ușor. A fost greu cînd m-am prezentat și a trebuit să mă prezint se înțelege, ca român, și cînd eram*

considerat ca provenind dintr-o cultură «minoră», dat fiind că aspectele într-adevăr majore și de valoare internațională ale culturii românești nu sînt cunoscute în Occident. Îmi aduc aminte că G. Călinescu spunea — și cred că a și scris-o — că, de exemplu, Alexandru Lăpușneanu al lui Negruzzi ar fi o operă celebră ca Hamlet, dacă limba română ar fi o limbă universală ca engleza.

A fost însă și ușor tocmai fiindcă eu de la început n-am pretins să mă afirm într-un domeniu de cultură specifică, ci într-un domeniu universal, în care originea mea din România nu numai că nu era o povară sau o piedică, ci dimpotrivă, era ceva în plus, era un bagaj de cunoștințe în plus pe care eu îl aveam în același timp cu toate cunoștințele referitoare la limbile și culturile occidentale și, mai ales, la limba și cultura italiană. Deci, eu am lucrat de la început pretinzînd să mă înfrunt cu probleme lingvistice universale, să intru în discuția universală. Chiar prima lucrare mai întinsă, anume Sistema, norma, y habla, publicată în spaniolă, la Montevideo, a fost de la început o lucrare care se ocupa cu probleme de lingvistică generală atunci arzătoare și la ordinea zilei, nu numai în România sau numai din punctul de vedere românesc, ci dintr-un punct de vedere universal.

De altfel, ideea mea și convingerea mea cu privire la specificul național este că tocmai acest specific se relevă mai mult, cînd ne înfruntăm cu probleme universale și cînd considerăm că toate problemele culturii și toate formele ei sînt și ale noastre. Adică, atunci cînd nu considerăm ca al nostru numai ceea ce aparține domeniul nostru limitat. Adică să afirmăm filosofia românească, nu doar ca filosofie românească — să spunem, că noi îl avem pe Vasile Conta, de exemplu, ci dimpotrivă, să credem și să afirmăm filosofia făcută de români ca filosofie pur și simplu, depășind într-un fel, un anume atașament direct la anumite forme și anumite tradiții. Aceste tradiții și aceste forme se vor manifesta însă în filosofia noastră cu întreg specificul lor chiar și atunci cînd spunem că — ocupîndu-ne de filosofie — și Aristotel e al nostru, și Platon e al nostru, și Kant e al nostru, și orice filosof, în domeniul filosofiei, aparține și culturii românești.

Așa că, în sensul ăsta, am avut un succes aproape imediat cu lucrările mele, cred, tocmai fiindcă nu am acceptat nici un fel de mărginire. Și asta mi-a dat posibilitatea ca, de exemplu, de la prima lucrare, să întrebuințez și tot ceea ce îmi dădea limba română și să mă refer — mai ales în exemplificare — și la tot ceea ce puteau demonstra ideile mele generale sau concepția mea generală în limba română.

O lucrare anterioară fusese tocmai lucrarea despre limba lui Ion Barbu, pe care eu am înțeles-o de la început nu numai ca lucrare asupra limbii lui Ion Barbu, ci ca o lucrare asupra creativității lingvistice așa cum se poate observa tocmai la Ion Barbu. Deci aceste exemple românești erau aduse nu pentru a face numai un studiu specific și limitat, care — în sensul ăsta — ar fi întîrziat să prezinte interes pentru străini, ci ca exemplificare a unei teze care privea limbajul în general și mai ales acest aspect de creativitate în limbaj.

În acest sens n-aș putea spune care au fost operele de mai mare răsunet. Însă toate au fost imediat acceptate de lumea științifică străină, în parte fiindcă erau publicate deja într-o limbă cu ceva mai multă circulație decît limba română — erau publicate în spaniolă —, și în parte fiindcă tocmai atacau problemele, să zicem arzătoare, problemele la ordinea zilei în lingvistica generală, adică problema raporturilor între limbă și vorbire și discuția tezelor lui Ferdinand de Saussure asupra acestei chestiuni, a raporturilor dintre limbă și vorbire. Sau problema formei și problema substanței în limbaj. Deci, ceea ce se susținea într-o formă foarte avansată în lingvistică de către Hjelmslev. Și eu, fără nici un complex de inferioritate, mi-am spus: «ia să vedem dacă-i așa». Eu nu sînt de acord. Să văd, să spun de ce nu sînt de acord. Și imediat am primit o serie de scrisori de la savanți și chiar de la danezi, care au citit lucrarea. Mi-aduc aminte că doamna E. Fischer-Joergensen, elevă directă al ui Hjelmslev, mi-a spus că a învățat spaniola ca să poată citi cartea despre formă și substanță și mi-a scris o scrisoare foarte lungă, în care îmi spunea de ce tocmai era de acord cu tezele mele și cu critica pe care i-o făcusem lui Hjelmslev.

Tot așa, ceva mai tîrziu, cînd am scris cartea — care, poate, e cea mai importantă pînă acuma — Sincronia, diacronia e historia (adică Sincronie, diacronie și istorie), era vorba tocmai de problema acestei antiteze în limbaj, între limba văzută static și limba văzută dinamic. Și eu voiam să arăt că această antiteză, această aparentă antinomie, se rezolvă în istorie și în cadrul istoriei; că istoria nu

e altceva decît descrierea și că istoria înglobează și descrierea. Și tot așa și această carte — deși mult mai grea, cu aspirații mult mai înalte decît cele două precedente, fiindcă privea o concepție generală în cazul acesta, despre limbaj și despre limbă — și această carte a avut imediat succes și, după apariția din 1958, a fost tradusă aproape imediat în rusește și a apărut, mai tîrziu, la Moscova, în vol. al III-lea din Novoe Iazîkoznanie (Ce e nou în lignvistică) *tocmai ca una dintre lucrările fundamentale cu privire la această problematică.*

Deci acestea au fost, să spunem, faptele, care m-au dus la un anumit succes pe plan internațional: atitudinea față de probleme, adică o atitudine fără complexe de inferioritate.

Faptul respectiv mi-a fost apoi confirmat și în cadrul congresului de la Oslo (primul congres internațional de lingvistică la care am putut participa, venind de departe, din Uruguay), în 1957, cînd am văzut că foarte mulți lingviști pe care eu îi admiram de departe și-i consideram ca niște luceferi mă cunoșteau și mă apreciau; că am putut discuta cu ei în cadrul congresului și în afară de congres (de exemplu, la masă, odată, cu Roman Jakobson, altă dată cu André Martinet, odată cu Émile Benveniste) deci tocmai cu corifeii lingvisticii, care mă considerau lingvist serios, de luat în seamă. Evident, mă apreciau, fiindcă văzuseră această atitudine serioasă în discutarea problemelor și în modul chiar de a pune problemele, de a începe cu problemele, de a vedea că unele teze acceptate mai mult sau mai puțin critic ascundeau tot felul de probleme nerezolvate sau tot felul de idei, ori greșite, ori prea vagi. Asta pe de o parte. Pe de altă parte, eu cred că succesul a fost determinat și de o atitudine metodologică, pe care am învățat-o în Italia.

Desigur, am fost pregătit și de școala românească, o școală foarte bună pe vremea mea căci am făcut un liceu extraordinar la Bălți, însă această atitudine s-a format încetul cu încetul și mi s-a clarificat tocmai în Italia. Mă refer la acea utitudine, în același timp nemiloasă din punct de vedere critic și totuși generoasă, cu privire la tot ceea ce este serios în știință, chiar dacă eventual e greșit sau duce la greșeli.

Ceea ce m-a făcut să judec toate pozițiile serioase (chiar pe cele care trebuia să le resping) cu simpatie și să le privesc dinăuntrul și să văd care era motivația lor și unde începea devierea, care apoi putea fi o deviere cu totul incoerentă. Și, în loc să resping pur și simplu devierea ultimă sau ceea ce putea fi concluzie absurdă a unei teorii sau a unei metode, să văd tocmai coerența acestei metode și coerența acestei teorii, ce are anumite principii care trebuesc respinse și discutate. Așa am procedat și în cazul lui Hjelmslev și în cazul lui Bloomfield. În loc să spun pur și simplu: «nu, n-are dreptate, e total greșit», am căutat să văd care este coerența internă și de ce dacă pleci de la anumite premise, trebuie să ajungi tocmai la aceste concluzii. Și în aceste cazuri, ceea ce trebuie discutat și ceea ce trebuie arătat ca fals sînt premisele înseși și nu concluziile, cum se procedează, din nefericire, de obicei, în critică.

Și, cum spuneam, această atitudine am învățat-o în Italia de la mai mulți maeștri, de la Giovanni Maver, care era profesor de slavistică, la Roma, de la Antonino Pagliaro care era profesor de lingvistică generală și indo-europeană, la Roma, și de la Antonio Banfi, care era profesor de filosofie la Milano.

De curînd, ultima sau penultima carte publicată în spaniolă, Lecciones de linguistica general (Lecții de lingvistică generală), *am dedicat-o tocmai memoriei acestor trei maeștri. Și spun în prefață că de la ei am învățat nu un bagaj de cunoștințe, ce ar fi mult mai puțin important, ci o atitudine față de probleme, față de știință și față de idei.*

I: Ați punctat foarte frumos drumul afirmării dumneavoastră științifice. V-aș ruga, însă, dacă îmi permiteți, să stăruiți ceva mai mult asupra faptelor biografice stricte care v-au făcut să ajungeți în Italia și să îmbrățișați apoi cariera de profesor.

R: *Dumneavoastră știți, poate, că eu m-am născut în Moldova-de-Sus. Împart Moldova cum se împărțea în vechime: în Țara-de-Sus și în Țara-de-Jos. Ei bine, eu sînt moldovean din Țara-de-Sus născut în ținutul Răutului superior, la Mihăileni.*

I: Pe unde se petrece acțiunea din *Neamul Șoimăreștilor*, romanul lui Mihail Sadoveanu?

R: *Da. Și am făcut liceul tot pe Răut, la Bălți, și pe urmă, de la Bălți am trecut la Iași, unde am fost un an la Universitate, la Facultatea de litere din Iași. Ideea de a mă ocupa de filologie, în sensul larg al cuvîntului, adică cu literatura,*

cu lingvistica și cu istoria, o aveam deja din liceu. De aceea m-am și înscris la litere, deși, din motive practice — gîndindu-mă că poate posibilitățile literelor nu erau prea mari din punct de vedere economic —, m-am înscris și la drept și am făcut și un an de drept, simultan, odată cu literele.

Cît am fost la Iași, am cunoscut o serie de profesori și m-am apropiat mult de ei, profesori care aveau atitudini științifice și politice foarte diferite. Dar pe mine, se înțelege, nu mă interesau atitudinile lor politice, ci mă interesa valoarea lor ca profesori și valoarea lor ca oameni de cultură. Aceștia au fost: G. Călinescu (cu care aveam ceva legături de mai înainte, fiindcă trimisesem niște poezii și niște eseuri la Jurnalul literar *încă din liceu), apoi Iorgu Iordan, profesor de limba română, apoi D. Găzdaru, atunci profesor de filologie romanică, cu care am început să fac spaniola, Petre Caraman, care funcționa ca profesor de slavistică, iar între cei mai tineri — G. Ivănescu, care era atunci asistentul profesorului Iordan. Și m-am apropiat foarte mult de aceste personalități, care imediat m-au și apreciat, mi-au cerut să prezint lucrări sau referate critice la seminarii, deși eram de-abia în anul întîi. Am prezentat la toate aceste materii și la multe altele lucrări. Mai mulți dintre profesorii amintiți m-au întrebat dacă aveam bursă. Așa, domnul Iordan, după o critică pe care o făcusem unuia din anul IV la seminar, m-a chemat și m-a-ntrebat:* «Da' dumitale ai bursă, domnu' Coșeriu?» *Zic:* «Da, am». «Pentru că dacă n-aveai, ți-o dădeam eu, făceam tot posibilul ca să ți se dea». *Fiindcă îi plăcuse foarte mult seriozitatea cu care ținusem acel referat. Și acum de curînd, domnul G. Ivănescu, care a păstrat manuscrisul criticii mele de-atunci — eu nu-l mai aveam — mi l-a trimis (lipsește numai ultima pagină).*

Și fiindcă studiam și italiana, și la italiană era lume puțină pe-atunci, iar mai răsăriți eram chiar foarte puțini, domnul Giuseppe Petronio, profesorul de italiană de acolo, care acum e profesor de literatură italiană la Triest (atuncea era directorul Institutului italian de cultură și profesor de italiană la Universitatea noastră din Iași), mi-a propus să cer o bursă de studii în Italia, deși eram în anul întîi. L-am întrebat dacă era cazul să cer o asemenea bursă la care puteau aspira doar studenți din anii superiori, iar el mi-a spus: «Eu vă asigur că o să primiți bursa dacă prezentați cererea». *Atunci, am prezentat cererea și ea a fost judecată favorabil sau susținută de mai mulți profesori (în particular de domnul Iordan și de domnul Găzdaru, care și-au exprimat părerea despre mine, chiar pe cererea mea manuscrisă) și cererea a plecat în Italia.*

Prin iunie 1940, la sfîrșitul lui iunie și începutul lui iulie, a venit cedarea Basarabiei, și eu mă găseam acasă la mine. Am plecat de acolo și m-am dus întîi într-un sat din județul Botoșani, apoi la Iași. În toamnă, mi-a sosit știrea că mi se dăduse bursa în Italia. Și-atunci am plecat în Italia, în decembrie 1940, și am rămas acolo. Nu m-am mai întors în România decît după 28 de ani, în 1968, cînd am fost încununat doctor honoris causa al Universității din București.

În Italia a fost foarte greu, și la început și mai tîrziu fiindcă aveam numai această bursă de la guvernul italian. Mai tîrziu, n-am mai avut nici bursa și a trebuit să muncesc, să fac traduceri și alte lucruri. Apoi, cînd au intrat aliații în Italia m-am angajat la secția de radio a aliaților, la Milano. Cunoaștem mai multe limbi, și ei aveau interes să înregistreze emisiunile de radio în tot felul de limbi, ceea ce am și făcut. Pe urmă, cînd aliații au plecat (cel puțin detașamentul acesta de la Milano, a plecat în Austria), o parte din cei care fuseseră la secția respectivă (vorbesc de italienii care lucraseră acolo) au fundat un ziar: Corriere Lombardo. *Și-atunci am intrat și eu la* Corriere Lombardo *și m-am făcut, de voie, de nevoie, ziarist. Și din asta am trăit pînă la plecarea mea în Uruguay, în 1950.*

În afară de asta am mai luat și un lectorat de română la Universitate. Îmi trecusem, la Roma, doctoratul în litere și am mai trecut la Milano, un doctorat în filosofie. La Roma, tocmai cu profesorul pe care l-am amintit, cu Maver, iar la Milano — cu Antonio Banfi. Prima dintre lucrări era o lucrare de filologie și de istorie literară și folcloristică în același timp: Problema influenței epopeei franceze vechi asupra poeziei populare a slavilor meridionali. *Iar a doua (cu Banfi, la Milano) se intitula* Istoria ideilor estetice în România, *de la început cu referință la toate mișcările estetice care au avut loc în România și la toate contribuțiile lor de natură estetică.*

Îmi trecusem aceste două lucrări de doctorat și devenisem lector la Universitate. Însă cîștigam foarte puțin, mai nimica. În același timp eram ziarist. Și a mai trebuit să intru și la o Enciclopedie, la Enciclopedia Hoepli, *unde lucram*

aproape toată ziua, făcînd articole de enciclopedie din tot felul de domenii. Eu mă angajasem să fac articole de literatură și de lingvistică, însă directorul Enciclopediei *ne cerea să facem orice. Așa, de exemplu, mi-a dat odată să scriu despre* «greutăți și măsuri». *Și spuneam :* «oang — misura siamese di lunghezza» *ș.a.m.d. Sau mi-a dat o dată să scriu biografii de matematicieni. A trebuit să caut să mă informez, să fac toate biografiile de matematicieni ș.a.m.d.*

Viața era extrem de grea și se vedea că nu va fi ușor să pot face ceea ce mă interesa, deși începusem să public cîte ceva de lingvistică, intrasem în Societatea milaneză de lingvistică, a lui Vittorio Pisani, și Pisani mă aprecia. Însă posibilitățile erau foarte limitate în Italia pe atunci. Și se petrecea cu mine, ce se petrecea și cu alți tineri doctori italieni, care vroiau să facă carieră științifică sau universitară, anume ne gîndeam unde să plecăm. Și din cînd în cînd venea cîte cineva și spunea : «A apărut în ziar un anunț că în Afganistan se oferă posturi la Universitate. Să ne ducem la Kabul». *Pe urmă venea altcineva și spunea :* «Acuma se pare că în Africa de Sud se oferă posturi la Universitate». *Și noi tot așa cochetam cu aceste idei, să ne ducem undeva în străinătate. Pînă cînd, din întîmplare, prin prima mea soție, l-am cunoscut pe consulul Uruguayului la Milano, care mi-a spus :* «Dar de ce să te duci în Afganistan sau în Africa de Sud și de ce să nu vii la noi, la Montevideo, unde avem o facultate de litere nouă și ne lipsesc profesori, tocmai în domeniul acesta al dumneavoastră și unde s-ar putea crea și un Institut de lingvistică ?»

Am acceptat oferta aceasta și m-am dus în Uruguay cu familia mea. Am intrat la Universitate, am devenit imediat și profesor de lingvistică generală și indoeuropeană și șef al departamentului de lingvistică, care era pe atuncea o secție a Institutului de filologie. Cînd am intrat eu acolo, nu exista aproape nimic. Adică «departamentul» consta din trei odăi goale. Bibliotecă nu exista. Existau doar vreo 70 de volume de lingvistică în biblioteca generală, a facultății. Și eu m-am pus atuncea pe muncă, cu multă rîvnă, ca un țăran bătos din Moldova-de-Sus și am creat biblioteca, am stimulat interesul pentru problemele de lingvistică, am început să publicăm, mi-am făcut și un mic grup de colaboratori...

I : Ați scos vreo revistă de specialitate ?

R. : *Era revista generală a facultății și în această revistă am început să publicăm. Apoi am început să publicăm în caiete separate lucrările noastre din această revistă, care avea un volum destul de mare, și să le trimitem pentru a obține schimburi cu străinătatea. Și așa, pe cînd atunci cînd am ajuns eu în Uruguay, nu se primea nici o revistă în schimb, pentru că nici «departamentul" nu exista, cînd am plecat se primeau vreo 70, ori cumpărate de noi, ori prin schimb din aproape toate țările din lume unde există lingvistică.*

Imediat s-a vorbit, în mai multe țări, de «școala de la Montevideo», care nu era altceva decît acest mic grup de colaboratori, aproape toți voluntari. Adică numai eu eram plătit, destul de modest, pe cînd ceilalți lucrau altceva — unul era impiegat la poștă ; altul — la o întreprindere de transporturi ; altul — nu-mi mai aduc aminte ce făcea dar știu că dădea lecții de engleză particular. Și eu i-am instruit, i-am reunit, i-am amalgamat și am format un grup de cercetători care foarte curînd a căpătat numele de «Școala lingvistică de la Montevideo». Și eu citeam ce se scria. De exemplu, a apărut atuncea, mi-aduc aminte, un articol despre «Școala lingvistică de la Montevideo» *la Praga, într-o revistă cehă. Și eu citeam asta și rîdeam în sinea mea gîndindu-mă :* «dacă ar ști ei în ce condiții lucrăm noi și ce este această școală !» *care, de fapt era un mic grup de colaboratori voluntari pregătiți în mare parte de mine și ținuți așa în unire tocmai de mine și îndrumați de mine spre cîte un centru de interes diferit (mai ales dacă vedeam că au anumite interese diferite). Am scris mult mai tîrziu despre asta, într-o panoramă a lingvisticii din America de Sud și am explicat ce mi-am propus să fac eu acolo, la Montevideo, și cum am făcut-o.*

I : Cum ați făcut din nou saltul peste ocean ?

R : *Apoi a venit tocmai ce spuneam : succesul acestor publicații, și am început să primesc invitații din Europa. Însă, între timp, eu mă recăsătorisem și se născuseră patru copii. Deci, nu mai puteam accepta în Europa o poziție minoră, inferioară, nu mai puteam accepta decît o poziție de profesor titular. Și tot aminam. Și mi-aduc aminte că eram așa de convinși — soția mea și cu mine — că noi ne întoarcem în Europa cît mai repede, că aveam multe tablouri (fiindcă fusesem cri-*

tic de artă în Italia timp de cîțiva ani și mulți pictori îmi făcuseră cadou tablouri) și tablourile nici nu le-am despachetat, pentru că ziceam : «Dar de ce să le despachetăm, pentru că noi tot plecăm, tot nu rămînem aici». *Și asta a ținut 12 ani. În realitate cel puțin 10. În 1961 am primit o invitație mai serioasă ca Gastprofessor... Care este termenul românesc actual pentru asta ?*

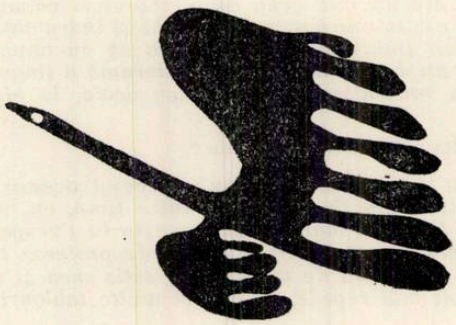
I : Profesor onorific. Profesor invitat.

R : *Profesor onorific la Universitatea din Bonn. Și atuncea am venit la Bonn. Și apoi, în anul 1962, am primit simultan chemări în Europa, la Frankfurt am Main, la Bonn și la Tübingen ; în același timp și chemare de la Leiden, din Olanda, și una de la Seattle din Statele Unite. Aproape toate au venit în același timp și eu am putut alege. Și am ales Universitatea din Tübingen. Am tratat puțin și cu cea din Frankfurt, însă pe urmă m-am hotărît pentru Tübingen. Și de atuncea am rămas la Tübingen. Am mai fost, apoi, chemat de două ori la Bonn, am fost chemat la Viena, la Konstanz, mi s-au făcut propuneri pentru Freiburg, însă eu am respins toate aceste chemări și am rămas credincios Universității din Tübinghen. Așa că asta a fost, mai mult sau mai puțin, cariera din punct de vedere universitar pînă ce am revenit în Europa. Am revenit chemat deja ca profesor titular de catedră la Universitatea din Tübingen. Deci, în sensul ăsta datoresc foarte mult sistemului universitar german, care cheamă, fără deosebire de naționalitate. Nu-i ca-n alte țări, unde trebuie să fii cetățean al țării, pentru ca să fii profesor universitar, ci în principiu se poate chema din toată lumea. Singura condiție este să poți ține lecțiile în limba germană. Și eu învățasem ceva germană, chiar destul de bine, la liceu și apoi, se înțelege, trebuind să citesc mult în germană pentru meseria mea, am continuat să citesc și în afară de asta și multă litratură. Deci, am putut ține lecțiile în germană. Mi-aduc aminte, cînd am sosit la Bonn, la sfîrșitul lui '61 (începea chiar semestrul de iarnă) și directorul seminarului era pe atuncea Karl Maurer care acuma este la Bochum. Și el mi-a spus :* «V-am anunțat deja temele următoare pentru curs și seminar. Aș zice să începeți mîine». *Și eu i-am răspuns :* «Bine, bine, să încep, dar în ce limbă ?» «În germană. Văd că vorbiți nemțește, așa că începeți în germană !» *Și așa am și făcut. Am început imediat. La început scriam noaptea toată lecția. Adică nu lăsam nimic la voia întîmplării, spre a improviza la lecție, ci îmi scriam lecțiile în întregime ca să fie bine compuse în germană. Apoi, însă, după un an, un an și jumătate, am început să predau direct numai în germană și numai pe bază de notițe. Nu mai aveam nevoie să-mi scriu tot dinainte. Și, mai ales, și din cauza discuțiilor, se înțelege, de la seminar, unde nu poți duce lecția pregătită, fiindcă depinde de ce probleme se pun, de ce întrebări se pun de către studenți, de către participanții la seminar.*

Tübingen, 15 noiembrie 1983

(Continuare în numărul viitor)

(Convorbire realizată de I. OPRIȘAN)



PROFIL CONTEMPORAN

GEORGE BĂLĂIȚĂ

Structurile epicii moderne

Dacă totuși credem în ceea ce Eugen Simion numea «întoarcerea autorului» în obiectivul judecății moderne a operei de artă, nu putem însă ignora, nu putem înlătura ceea ce constituie măcar o parte din «fizionomia" lui globală, ceea ce pare a trece mai perceptibil în creație. Și dacă nu cu mult timp în urmă porneam o foarte succintă analiză a lui Ștefan Bănulescu de la masca lui imobilă de înțelept asiatic și de la natura lui silențioasă, pentru George Bălăiță startul nu se poate face decît de la mobilitatea și locvacitatea lui. O disponibilitate enormă îl întoarce spre lume și spre toți posibilii interlocutori, în ciuda oricăror obstacole ori oboseli. Ochii aceia rotunzi, inteligenți, curioși, scînteind malițioși se mișcă neîncetat, mulîndu-se pe toate contururile lumii pe care ar vrea s-o înglobeze într-o lacomă cunoaștere totală. Scriitorul, spirit cultivat, filolog de formație, meloman pătimaș, iubește conversația și o face cu o vervă și o strălucire care explică, poate, o oarecare redundanță a stilului său. Fiecare clipă îl duce spre altă observație acută, spre altă asociere îndrăzneață, care scoate judecata din făgașurile ei obișnuite, uimindu-te prin adevărul nou cu care o împodobește, deși fără paradoxuri ostentative și departe de orice exces. Humorul nativ îl ferește de extreme ca o frînă pe care și-o aplică singur, cu socoteală sigură, adică în momentul cel mai potrivit.

Scrisul către care aspiră e unul liber, în bucurie pură a creației, și deplin cuprinzător, privind senzațiile ca prin niște *«pînzii uriașe»* ale simțurilor deschise. Și revelația, dacă e să credem unor rînduri confesive din recent apăruta carte *Nopțile unui provincial*, revelația are loc *«sub forma unei erupții de cuvinte scrise»* (p. 74), semn al însușirii modalității specifice de cunoaștere și comunicare. Căci «erupția» se produce într-o relație foarte strînsă, foarte intimă cu gîndirea creatoare. Și e adevărat că prozatorul mărturisește a scrie *«în chiar felul în care gîndește»* și a nu lăsa la o parte *«un gînd care se naște ca un nor»* (p. 13). Dar la George Bălăiță, norul acela are probabil, încărcătura unui veritabil *Cumulus*. El e doldora de senzații, de impresii, prozatorul colectînd și acumulînd tot ce lumea oferă insațiabilei sale percepții. Crezînd cu fermitate că totul se poate scrie, că *«dintr-o inventariere sufocantă»* ar fi posibil *«să se înalțe o clipă ca un abur nașterea poeziei»* (p. 112), George Bălăiță își propunea odată să observe îndelung și cu multă răbdare niște obiecte, în speranța că, în cele din urmă, le va supune. Era vorba de obiectele din casa Bacovia : *«lemn, alamă, fier, sticlă, scaunele, mesele, patul, pianul, lămpile, oglinzile, cărțile, portretele și apoi culorile, mirosul, lumina, umbre și sunete, totul...»* (p. 112).

Ca de obicei însă, spusele de acest fel, teoretic, în împrejurări mai mult exterioare, traduc totuși involuntar, raportul lume-autor-operă, ductul specific al procesului creator. Adică vorbind despre modul în care ar fi dorit să scrie despre Bacovia pornind de la obiectele din casa memorială, Bălăiță își trădează, poate fragmentar, dar esențial, propria artă poetică. Romancierul spune ceva despre sine și lume, despre procesul observației și selectării sau mai bine zis al acumulărilor operate în cîmpul nesfîrșit al contingentului, al realului, deschizînd retroactiv, mai larg, înțelegerii noastre, porțile creației sale romanești.

Și aici, ca și în anterioarele volume de nuvele, exerciții îndelungate de modernitate aplicată pe tipare tradiționale, basm și absurd, timp ireversibil și timp

reversibil, care-l duceau la o considerabilă lărgire a paletei tehnicilor narative, construiește un univers în care ficțiunea se înalță din și deasupra realului explorat și observat cu sete de analist tenace, sever și jucăuș în același timp... *Lumea în două zile*, romanul apărut în 1975, ca și *Ucenicul neascultător*, din 1977, primul volum dintr-un mare ciclu romanesc, au lansat în epoca noastră nouă o viziune plină de originalitate, în care existențele cele mai banale, relatate pînă în cele mai neînsemnate detalii, mărunte și încurcate, sînt investite cu sensuri care se ascund ochiului comun.

Depărtîndu-se substanțial de modelul Joyce, adică de o zi din viața eroului din *Ulysses*, *Lumea în două zile* a lui George Bălăiță se desfășoară, ca un flux plin de putere narativă, între două repere calendaristice, astrologice, care se constituie ca polii unei simetrii simbolice, hotărîtoare nu numai pentru mersul lumii și curgerea anotimpurilor, ci și pentru statutul eroului. Microtimpul acestuia se supune astfel unui macrotimp esențial, intrînd pe nesimțite într-o dimensiune mitică. Pe osia anului, între cele două zile, a solstițiului de iarnă și a celui de vară, între sărbătoarea Nașterii și a Sînzienelor, se rotește, necontenit descumpănitor, un destin aparent comun care devine unul de excepție, arătîndu-și pe rînd slăbiciunea și puterea.

În lunga noapte a solstițiului de iarnă, a Ajunului, a Nașterii (devansate cu cîteva zile de calendarul propriu al eroului), încap nenumărate și disparate lucruri, ca într-o cutie fermecată ; obiecte, personagii, întîmplări, reducții uimitoare și suprapuneri amețitoare ale dimensiunilor timpului, aglomerări de iarmaroc vesel, imagini pestrițe și amestecate. Și toate se raportează la un topos anume, Albala, în care o insulă, închisă ca un mic cosmos, e căminul lui Antipa, eroul stăpînit de iubirea și credința gravă a unei femei, Felicia, soția lui. Profund ordonatoare, rearmonizînd parcă lumea prin adevărul și statornicia ei, iubirea aceasta leagă laolaltă elementele, liant trainic și sigur, în jurul slabului, inactivului, neajutoratului soț al Feliciei. În universul confuz și difuz, schimbător ca un caleidoscop de sticle colorate al orașului Albala, apartamentul Feliciei și al lui Antipa este un fel de centru spre care totuși converg unghiurile mereu schimbatelor perspective în timp și spațiu, un fel de loc de interferențe special configurat de destin.

Și la sărbătoarea nopții celei mai lungi care este — paradoxal — cea a luminii și bucuriei, însoțite și de o ciudată abatere meteorologică, de un dezgheț primăvăratic, participă și bătrînii : Antipa tatăl și mai ales August pălărierul, arhivă și cronică vie a locului, timpul însuși cum i se spune, cadiul cel înțelept. Martor și comentator al întîmplărilor, ca un adevărat cor antic, implicat în real și dominîndu-l totodată cu înțelepciunea și toleranța unei senectuți senine, August coboară parcă dintr-un roman de Thomas Hardy pentru a căpăta alte rădăcini, solide, în orășelul moldovenesc.

În cealaltă zi, a solstițiului de vară, la 21 Iunie, în alt loc, la Dealul Ocna, într-alt mediu, într-un univers degradat, descentrat, scos de sub puterea iubirii curate, Antipa trăiește altfel și devine altul. Atribute neștiute ale ființei lui ies la iveală : siguranța de sine, nepăsarea, înclinația spre joc și glumă. Și tocmai aci și acum, în ipostaza pe care personajul straniu, pe jumătate nebun, pe jumătate înțelept, Anghel, o definește ca fiind aceea de *«leneș liber în libertatea minciunii»*, Antipa dobîndește puterea. Și o exercită cheltuind-o steril, în iubire adulterină, într-un fel de atracție magnetică asupra celorlalți și mai cu seamă în inexplicabile vaticinări despre moartea celor din jur.

Ucenic al acelui Anghel, crescător de albine și cactuși, care, în a doua parte a cărții, stă ca o contraparte a lui August, bătrînul înțelept, Antipa va fi ucis de așa-zisul său maestru pentru greșita folosire a puterii pe care i-a transmis-o. Și peste toată lumea aceea bariolată și agitată, construită și stăpînită magistral de scriitorul cu un rar simț al reconstituirii realului imediat, inventariat nediferențiat în bogăția și fluiditatea lui de șuvoi ineluctabil, trecînd odată cu mărunțele vieți ale oamenilor, doi bătrîni rămîn și se strîng laolaltă în final, într-o existență neverosimilă, ca o pașnică nebunie înțeleaptă shakespeariană, în afară de timp și spațiu, legînd misterioase punți spre adevărurile grave, eterne, atît de des uitate. August și Anghel, singuri, mai vorbesc doar despre cunoaștere și sens.

Strunind ca un demiurg și jucăuș, și compasionat, oricum atotștiutor, timpul, spațiul și personagiile numeroase ale romanului și unificîndu-le sub semnul unor mari mituri tradiționale, pe care unele înșelătoare paradoxe nu le pot ascunde, George Bălăiță, un adevărat Joyce român, a dat prozei noastre de azi una din

cele mai valoroase structuri epice moderne, investită cu semnificații dintre cele mai adînci, deși implicată în viața cea mai acut contemporană.

Și în *Ucenicul neascultător*, autorul a reușit să mențină aceeași rodnică perspectivă ambiguă asupra lumii pe care o creează, desfășurîndu-i, paralel, istoria contemporană, explicită, și pe cea eternă implicită, făcînd, în fapt, din cele două niveluri unul singur, de o densitate impresionantă.

În intenționata trilogie a romanului, o familie de țărani, familia Adam, pornită din trunchiul familiei lui Toma, crește pe osebite ramuri în vastul proces sociologic al trecerii de la sat la oraș. În această desfășurare urmărită pe atîtea planuri, unii cad, alții au putere să se ridice și să învingă. Unul, cel mai interesant, mai neastîmpărat, eroul, Naum Cap de Aur, pornește pe drumul complicat și spinos al cunoașterii, pe munte — muntele ascuns, eternul simbol al căii de descoperire a esențelor, drum de învățătură și prefaceri, de inițiere, alături de acela care îi este și dascăl și maestru fără canoane, Ilie Palaloga.

Naum, cu adaosul, curios onomastic, Cap de Aur, aducînd a semnificativă reminiscență claudeliană, își trăiește romanul formației, *Bildungsroman*-ul, care va fi întregul ciclu, privind în jur, notînd spusele maestrului și ale altora, înregistrînd totul cu o sete enormă de experiență și cunoaștere faustică, păstrîndu-și însă, între toate, autonomia lăuntrică.

În jurul lui, lumea se încheagă din generații diverse, din tipuri umane construite mult mai limpede de prozator decît în *Lumea în două zile*, cu un contur mult mai sigur, mai ferm, mai net, mai epic la urma urmei, deși puterea lor de simbolizare cade, problematica detașîndu-se de tipologii și căpătînd valențe de sine stătătoare.

Ne aflăm însă, și în acest roman, ca pe orice pagină scrisă de Bălăiță, în lumea valorilor certe ale prozei românești, a valorilor de primă mărime.

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

MARIO VARGAS LLOSA

«Romanul» despre roman

Cu toată că reprezintă unul dintre reperele de mare originalitate și remarcabilă valoare ale literaturii moderne de expresie spaniolă, scriitorul peruan Mario Vargas Llosa * este cunoscut cititorilor din țara noastră doar ca autor al romanului *Casa verde*, publicat, în traducere, de editura Univers în 1970. Personalitate complexă, cu un bogat potențial creator, Mario Vargas Llosa ne oferă, în ansamblul narațiunilor universale actuale, o operă de primă însemnătate. Romanele sale, diferite ca tonalitate și notabile prin varietatea stilistică inteligent nuanțată, se constituie într-un argument convingător al vitalității expresive a literelor hispanoamericane de azi.

Mătușa Julia și condeierul (1977) ocupă, prin extraordinara sa deschidere, un loc aparte în peisajul prozei contemporane. Construită pe alternanța dintre întîmplările (auto)biografice și narațiunea scenariilor radiofonice ale lui Camacho, lucrarea *pare* a se înscrie în normele romanului-colaj. Capitolele cu număr impar descriu evoluția relațiilor autorului-narator, studentul Varguitas, pe de o parte, cu Julia, iar pe de altă parte, cu Pedro Camacho. Aparent fără elemente de tranziție, rupînd realitatea narațiunii obiective a lui Varguitas, capitolele cu soț introduc universul subiectiv al povestirilor radiofonice ale scriitorului : istoria descoperirii unui incest în lumea aristocratică din San Isidro (cap.

* Născut în 1936, la Arequipa, în Peru. Licențiat în filologie romanică al Universității San Marcos din Lima. A petrecut mai mulți ani la Paris, Londra și Barcelona, devenind un rafinat cunoscător al culturii europene. Debutează în 1958 cu un volum de povestiri, *Los jefes* (*Șefii*), care primește premiul «Leopoldo Atlas». În 1963 apare *La ciudad y los perros* (*Orașul și ciinii*), roman distins cu «Premio Biblioteca Breve» și «Premio de la Critica» și tradus în mai multe limbi. A mai publicat : *Los cachorros* (*Mitocanii*, 1968), *Conversacion en la Catedral* (*Conversație la catedrală*, 1970), *Pantaleon y las Visitadores* (*Pantaleon și vizitatoarele*, 1973), *La tía Julia y el escribidor* (*Mătușa Julia și condeierul*, 1977), *La guerra del fin del mundo* (*Războiul sfîrșitului lumii*, 1981). Studii despre Flaubert și Garcia Marquez.

II), tragedia negrului din Callao (cap. IV), prezentarea martorilor principali la audierile legate de violarea Saritei Huanca Salaverria (cap. VI), drama infanticidului Lucho Abril Marroquín (cap. X), decăderea clanului Bergua și a Pensiunii Coloniale (cap. XII), tribulațiile preotului Seferino Huanca Leyva în Mendocita (cap. XIV), destinele nemiloase ale lui Joaquin Hinostroza Bellmont (cap. XVI) și Crisanto Maravillas (cap. XVIII).

Prima secțiune înregistrează în primplan, într-o gradație ascendentă, legătura afectivă dintre Julia și Mario : de la prima întîlnire în casa unchiului Lucho, trecînd prin fazele de expectativă, apoi de gelozie revelatoare a iubirii, de trăire intensă și discretă a sentimentului, pînă la împlinirea prin oficierea clandestină a căsătoriei, urmată de «ruptură» (exilul forțat al Juliei) și de refacerea cuplului. Urmărită mai mult în plan psihologic, ca dialog spiritual, idila nu are dramatismul superficial strident, al romanelor de dragoste, ci este conturată în nuanțe estompate, discrete. Prin perspectiva sa, Mario Vargas îi conferă un farmec curtean, ușor desuet și totodată ingenuitatea juvenilă a primei mari iubiri trăite în spirit adolescentin, ca sentiment de frontieră : *«Ca amanți, aveam clandestinitatea, teama de a fi descoperiți, sentimentul riscului. Și chiar eram amanți, însă spiritual, nu fizic... Ca îndrăgostiți, aveam respectul pentru anumite rituri clasice ale cuplului adolescentin din Miraflores din acea vreme (mersul la cinema, sărutul în timpul filmului, plimbările pe străzi, ținîndu-ne* de mînă...» (cap. V). Viziunea Juliei este marcată de luciditatea amară a femeii de 30 de ani. Ea nu poate decît să trăiască intens clipa unei iubiri fără viitor, ca pe un joc în care sentimentele îi sînt scindate între teama de a nu rămîne din nou singură într-un timp scurt și aspirația spre căldură, protecție și iubire pură. Prin universul său dominat de spontaneitate și umor, ilustrînd poezia feminității concrete, cu farmecul său indefinibil și... candoarea limitelor ei, Julia reprezintă probabil (în plan general-uman, după cum se întîmplă cu Javier în planul ideilor) cel mai puternic personaj de contrast față de Pedro Camacho și teoriile sale : *«Avea scînteie și spontaneitate pentru replică, relata cu haz întîmplări și era (ca, de altfel, toate femeile pe care le cunoscusem pînă atunci) îngrozitor de aliterară»* (cap. V).

Cele zece capitole dedicate iubirii dintre Varguitas și Julia depășesc, însă, schema tradițională a *poveștii de dragoste*. Avînd ca fundal Lima deceniului șase, iar ca narator-martor un personaj care se mișcă dezinvolt în diferite medii, această parte a scrierii este în același timp un izbutit *roman de atmosferă*. Astfel, posturile de radio indisociabile, unul cu pretenții de rafinată intelectualitate (Panamericana), celălalt de largă accesibilitate și popularitate, constituie un univers spiritual distinct. Rentabilă industrie destinată timpului liber, cele două posturi reprezintă cadrul predilect al unei faune unice, colorată și insolită : epave actoricești refuzate de scenă (Luciano Pando, Josefina Sánchez), catastrofale și catastrofice rebuturi jurnalistice (Pascual) scriitorași remarcabili doar prin prolificitate (Pedro Camacho), ființe îndatoritoare, dar înecate în căldușa lor mediocritate (Marele Pablito). Tragicul de substanță al condiției acestor umili slujbași ai imperiului radiofonic al Genarilor este mereu sugerat, dar nu afirmat ca atare. Mario Vargas Llosa atinge această zonă a umanității umile și îi conferă, într-un mod propriu, o anumită tentă socială. Perspectiva sa este însă departe de a fi sociologizantă sau de a se orienta exclusiv asupra acestui aspect. Dimpotrivă, aceasta este filtrată prin prisma psihologicului, care înscrie socialul pe cordonatele climatului spiritual. Conștiința nemărturisită a ratării și chinuitoarelor incertitudini legate de un viitor nesigur pentru Josefina Sánchez și Luciano Pando, disperata capacitate a Marelui Pablito de a fi orice fără să fie în realitate nimic altceva decît un simplu om de serviciu în studiouri (evidentă în deruta provocată de *«detașarea»* sa la *«Redacția de știri»*) sînt surprinse cu acuitate de către scritor. Prin aceste personaje, Llosa fixează într-un rapid stop-cadru condiția ingrată a mediocrității și tragicele incertitudini ale celei de-a treia vîrste în contextul unei societăți a maximei competitivități. Deopotrivă, prin faptul că narațiunea aparține unui adolescent, dezvoltîndu-se pe coordonatele libertății selective a memoriei, ea dobîndește valențele ironic-evaluatoare ale intelectualului în formare, ce nu poate eluda jocul dintre aparențe și esență, aspectul de farsă al atmosferei din studiouri. Tonalitatea dominantă a perspectivei romanești este cea de chermeză, de carnaval continuu.

Un rafinat comic de limbaj, atît la nivelul dialogului (controversele perpetue cu Varguitas), cît și la cel al în-

serțiilor narative din «*buletine*» evidențiază viziunea catastrofică asupra realității și face din Pascual exponentul desăvîrșit al presei de senzație și scandal. În același univers al studiourilor, inițiativele lui Genaro-fiul creează situații de un comic irezistibil în vreme ce cuplul, comic prin excelență. Luciano Pando-Josefina Sánchez aduce valențele parodiei într-un contrast grotesc de aparențe și realitate (*«Într-adevăr, ce decepție ar fi trăit gospodinele care se înduioșau auzind glasul lui Luciano Pando, dacă i-ar fi văzut trupul diform și privirea sașie, și ce decepție ar fi avut și pensionarii cărora vocea cadențată a Josefinei Sanchez le stîrnea amintirile dacă i-ar fi cunoscut gușa, mustățile, urechile clăpăuge și varicele...»*, cap. 1). Personaj la care parodia atinge burlescul, Marele Pablito este eroul-șarjă, reprezentativ pentru farsa culturală desfășurată în studiouri. Reporterul analfabet se impune în memorie prin cîteva scene de un savuros comic de situație. Josefina, Luciano și Marele Pablito fixează cordonatele unui spațiu ce devine în roman aproape o forță spirituală independentă. Radioul, ilariantă instituție mass-media.

O altă forță, nu mai puțin hilară prin ramificațiile și acțiunile sale și cu o la fel de puternică influență asupra individului, este în roman familia. În întreaga secțiune biografică a cărții, ea este un personaj de fundal omniprezent și omniscient, un ochi și, mai ales o voce inchizitorială, care înregistrează, toate mișcările membrilor săi : «*De cînd îi povestise Javier despre idilă i se făcea părul măciucă gîndindu-se la ce s-ar întîmpla dacă ar afla familia. Oare nu știam că rudele noastre erau atît de intrigante, încît în ziua în care ea ieșea cu un alt băiat, zece unchi, opt mătuși și cinci verișoare dădeau telefon mamă-sii ca să-i spună ? ! Iar eu, îndrăgostit de mătușa Julia ! Ce mai scandal, Marito !*» (cap. IX). Existența spirituală a tribului familial se înscrie pe cîteva axe precise care îi trădează — de fapt, nu fără ironie — mediocritatea. Dominante pentru profilul moral colectiv sînt curiozitatea maladivă și fascinația pentru scandal — comparabilă poate doar cu aceea exercitată de catastrofe asupra lui Pascal —, ceea ce face ca în acest microunivers social să nu poată fi vorba de viață personală (Mario însuși savurează detaliile picante ale existenței unchilor Jorge și Pancracio). La acestea se adaugă coeziunea de monolit a tuturor membrilor, nu atît în acțiunea de apărare a moralității, cît mai ales în aceea de salvare a aparențelor.

Față de iubirea celor doi tineri, încă din momentul deconspirării ei de către cel mai libertin cuplu al clanului (!), familia ia atitudine, adoptînd o anume strategie de apărare a convenienței. Mai întîi, adevărul este ocolit cu prudență politicoasă, ca și cînd ar fi fost ignorat. Apoi, separat, Julia și Varguitas sînt bine primiți la reuniunile familiale mimîndu-se totala necunoștință de cauză, deși Juliei i se sugerează printr-o răceală protocolară marea ei vină ; în cele din urmă sînt anunțați părinții. În creionarea portretului de grup al clanului familial, scriitorul adoptă perspectiva umoristică. Pentru tineri (Varguitas, Javier, Nancy), prin a căror prismă sînt văzute rudele, familia este un fel de hidră fabuloasă, virtual prezentă oriunde și oricînd. Variatele ei ipostaze individuale sînt care mai de care mai hilare, prin contrastele dintre realitate și tonul de înaltă moralitate pe care îl afișează. Prin simple aluzii strecurate în dialog (mătușa Hortensia), crearea unor scene de interior (mătușile Gaby, Laura, Olga) sau incursiuni sumare dar semnificative, în existența personajelor — care întrerup adesea linia epică principală —, Mario Vargas Llosa creează miniaturi caracterologice satirice. Sînt proiectate astfel în fața cititorului : imaginea *categorială* a bîrfitoarei (mătușa Hortensia), a bovaricelor pasionate de melodramele camachiene (Gaby, Laura, Olga), a desfrînatului (unchiul Jorge), a cochetei fermecătoare, dar capricioase (Nancy). Dintre ele se desprinde, însă, conturată în sens clasic — ca un adevărat caracter — imaginea lui Pancracio, galantul desuet.

În opoziție cu imaginea familiei din înalta societate peruană sînt conturate în roman, în linii fruste, lumea pi. rescă a administrației, a greoiului aparat polițienesc în care, fără false ipocrizii totul se vinde și se cumpără. Căutarea primarului «*corupt*» oferă scriitorului prilejul unor rapide flashback-uri de relief pentru un peisaj moral reprezentativ unui anumit mediu social : cel al micilor administrații locale.

Înscris pe coordonatele romanului de dragoste și ale celui de atmosferă. *Mătușa Julia și condeierul*, este, poate în cea mai mare măsură, unul *psihologic personagial*. Ca scriere autobiografică, este un bildungsroman care prezintă *formarea tînărului scriitor* : pe plan a-

fectiv (prin idila cu mătușa boliviancă) și estetică (prin dialogul cu Pedro Camacho). Dragostea cu mătușa Julia apare, prin dinamica sa interioară ca indisociabilă de relațiile cu condeierul. Antipatiei juvenile provocate de Julia, inițial, îi corespund reticențele față de *«achiziția»* lui Genaro. Pe fundalul cristalizării, pe durata mai multor întîlniri, a sentimentului ce-i leagă pe cei doi se afirmă prietenia lui Varguitas cu condeierul (cunoscut la Redacția de Informații, vizitat în cămăruța portarului și chiar la pensiunea sa. La Tapada, invitat la Bransa ,urmărit în timpul procesului de creație și al unei înregistrări radio). Împlinirea iubirii prin încheierea clandestină a căsătoriei se desfășoară pe canavaua declinului psihologic al lui Camacho și a încheierii tragice a carierei sale. Dacă Julia îi inspiră tînărului Varguitas marea dragoste, prolificul Camacho este cel care incită spre afirmarea viitorului scriitor. *«Nu voiam în nici un caz să ajung scriitor încetul cu încetul și numai pe jumătate, ci unul adevărat ca și... cine ? Dintre cei pe care îi cunoșteam, cel mai apropiat de acel scriitor — cu timpul perfect, obsedat și entuziasmat de vocația sa, era radiopovestitorul bolivian : de aceea mă și fascina într-atîta !»* (cap. X).

Autorul înregistrează un fel de dialog polemic între veleitarismul literar al lui Camacho, siguranța sa de sine — sterilă în planul ideilor — și vocația autentică a scriitorului chinuit de incertitudini. Acest dialog se stabilește subteran, prin inserarea contrapunctică față de scenariile radiofonice ale lui Camacho a exercițiilor narative ale lui Varguitas : povestirea *«fantastică»* despre *«pishtacos»* narațiunea «socială» despre mătușa Elianita, cea «realistă» avînd ca subiect levitatorii sau aceea despre senatorul Salcedo reliefează încercările formale ale creatorului în căutare de subiecte și modalități narative inedite.

Aplicînd climaxul și anticlimaxul, Mario Vargas Llosa urmărește pe de o parte linia epică a idilei și pe de alta — evoluția lui Camacho. Prezent într-o formă sau alta în toate capitolele biografice, Pedro Camacho devine astfel eroul unei farse tragice. Imaginea condeierului bolivian este proiectată printr-un sistem divergent de oglinzi paralele. Se disting prin acestea poziția naratorului față de scrib, ca și atitudinea față de bolivian a Genarilor, a Juliei, a Marelui Pablito și a Josefinei Sanchez. Din perspectiva financiară a lui Genaro-fiul, scriitorul este o *«achiziție»* un trust *«multifuncțional»* (cap. I) : scenarist regizor, actor. Pentru sensibilitatea ignorantă a Juliei, Camacho ilustrează pe deplin statutul intelectualului : *«amuzant»*, dar, în mod nedrept, muritor de foame. Josefinei Sanchez, Marelui Pablito și lui Batán, Pedro Camacho le inspiră respectul religios și supunerea absolută cuvenite artei, Creației și Creatorului. *(«Acest om sanctifică profesiunea de artist»*, cap. V). Din momentul prezenței sale efective la Radio Central, Camacho devine pentru viitorul scriitor obiectul unei atenții *«entomologice»*, prin statutul său ambiguu de autor de mare popularitate, dar inculț, dedicîndu-și viața unor creații de succes dar fără valoare, trăind în mijlocul oamenilor, dar într-o promiscuă izolare. Pentru Varguitas, condeierul Camacho înseamnă un ghem de contradicții care incită la meditație : *«Cum de putea fi cineva, pe de o parte, parodia unui scriitor și, totodată singurul care, prin timpul consacrat profesiunii sale și prin opera realizată, merita acest nume în Peru ?»* (cap. XI). Întîlnirile cu Camacho subliniază comicul proporțiilor și acventuează senzația de inadecvare, de perimate : *«văzîndu-i astfel, absorbit și prins de treabă cu părul lung și împopoțonat ca un poet din secolul al XIX-lea, rigid și serios, așezat în fața acelui birou și a acelei mașini de scris prea mari în raport cu el și în cușca aceea prea mică pentru ei trei, am avut o senzație de ceva între jalnic și comic»*. (cap. III).

Prin amplificări și acumulări în serie de date psihologice (obsesia scrisului și programul inuman, desăvîrșita siguranță în opinii și neștirbita încredere în sine, grandilocvența, rigiditatea în relațiile umane), Mario Vargas Llosa își construiește personajul ca un resort ce funcționează într-un ritm sistematic accelerat. Comicul de mecanism al evoluției personajului se convertește însă în tragic prin finalul care, dezvăluind întregul adevăr legat de condeier, proiectează de fapt imaginea unei mașinării stricate, o imagine răsturnată a lui Pedro : infatuarea s-a topit în umilință, obsesia în monomania pietonală, ,aspectul boem al Artistului devine neglijență — sărăcia ourierului pripășit pe lîngă o revistă.

Simptomatice pentru involuția psihologică ireversibilă a personajului sînt, poate în primul rînd, povestirile radiofonice ce constituie numai aparent un nivel epic independent al romanului. Prin aceasta — colaj și logica strînsă a în-

lănțuirii climaxului și anticlimaxului la nivelul structurii de ansamblu. În același timp, romanul de formație al creatorului se convertește în romanul creației sau : despre cum se poate ajunge la literatură și cum se scrie literatura.

Prin Javier — o altă ipostază auctorială a romanului și personaj — contrast față de Camacho — Mario Vargas Llosa formulează cîteva din problemele dintotdeauna ale genului : tipurile de fantastic și preferința (modernă) pentru fantasticul de sursă psihologică (*«dacă nu așa atunci o povestire fantastică, plină de fantasmele care-ți trec prin minte»*, cap. III), raportul dintre fantastic și realism (v. povestirea cu levitatorii), sursele de inspirație pentru o literatură mai curînd analitic-psihologică, decît strict narativă. *Mătușa Julia și condeierul* este, prin urmare, un dialog continuu între povestirea cu narator— martor și discursul narativ impersonal. Secțiunea autobiografică este însă falș obiectivă, senzația de dinamism, de arhitectură în mișcare, pe care o degajă, fiind conferită în primul rînd de structurarea ei pe principiul întoarcerii în timp. Impresia de înlănțuire a evenimentelor după curba capricioasă a rememorării este rezultatul unei riguroase ordini interioare și a unei desăvîrșite stăpîniri a tehnicii asocierii.

La nivelul structurii de ansamblu a romanului, jocul obiectiv-subiectiv este susținut prin caracterul ei circular. Punctul de plecare îl constituie realitatea *«trăită»* în timpul și spațiul propriei ficțiunii. Punctul terminus îl va constitui tot realitatea. Noul cotidian este o imagine a lumii răsturnate : divorțat de mătușa Julia, Varguitas rămîne *«în familie»*, căsătorindu-se cu verișoara Patricia, nepoată a Juliei. Marele Pablito este marele Realizat (pe plan financiar), iar Pascual ajunge redactor șef la o revistă unde Camacho este... curier.

Dacă naratorul iese din cadrul ficțiunii, Pedro Camacho evoluează ca un personaj al scenariilor sale. Destinul său se mulează tragic pe tiparele eroilor care îi aparțin. În cazul condeierului, povestirea pare să prolifereze pînă la a sufoca autorul, pe care și-l face erou. Camacho se profilează astfel ca o inedită ipostază a unui Don Quijote modern. El trăiește în lumea himerelor sale literare și refuză, la sfîrșit, evidența, construindu-și alte himere, mai banale. Nemaiavînd acces la ficțiunea literară, Camacho își organizează realitatea exterioară ca ficțiune, dureroasă prin contrastul cu propria-i esență. Integrîndu-se în lumea sa, construcție falslivrescă, Pedro Camacho sfîrșește prin a fi devorat de aceasta. Trăiește ca un Quijote, fiind mai degrabă un Sancho quijotizant.

Romanul creației este deci, narațiunea despre narațiune, romanul despre roman, a cărui modernitate constă tocmai în desființarea granițelor dintre realitate și ficțiune, prin trăirea exclusiv în ficțiune (Camacho) și trăirea estetică a tranșei de viață autentică într-un fel de *mise en abîme* (Verguitas) : *«Scriu. Scriu că scriu. În gînd mă văd scriind că scriu și mai pot să mă văd văzîndu-mă că scriu...»*.

Coman LUPU

MICHEL BUTOR

Itinerar spiritual *

(VII)

Foarte adesea, eu sînt considerat ca fiind un autor dificil. Și știu, în orice caz, că mă număr printre autorii cei mai greu de tradus. De altfel sînt extrem de mîndru de asta, socotind că nu merită să se traducă decît ceea ce e greu de tradus. Tot ce nu e dificil de tradus e banal ; ceea ce nu este greu de tradus într-o altă limbă nu merită să fie scris în propria limbă. Textele științifice sînt ușor de tradus pentru că sînt scrise într-un fel de koiné, *o limbă comună. Savanții s-au pus de acord asupra semnificației unui număr de termeni care corespund*

* Continuare din nr. 3/1984 al *Revistei de istorie și teorie literară*.

aproximativ dintr-o limbă în alta. În literatură, însă, se studiază tocmai cuvintele în toate sensurile lor, în toate posibilităţile lor. Şi, în această privinţă, nici un cuvînt *dintr-o limbă nu reprezintă traducerea exactă a unui cuvînt din altă limbă. Niciodată. Iar cel ce va profita de această situaţie este scriitorul. E un adevărat scriitor francez acela care vădeşte de ce scrie în franceză şi nu în engleză sau germană. Şi tocmai pentru că reuşeşte să spună în franţuzeşte un lucru mai greu de comunicat în engleză sau germană, merită să fie tradus, deoarece în momentul acela inventăm cu adevărat ceva în limba în care traducem. Nutresc multă admiraţie pentru traducători. Un traducător autentic are nevoie de tot atîta geniu, dacă vreţi, ca şi autorul din care traduce.*

Traducătorii mi-au cerut uneori să le uşurez munca întrebîndu-mă : «de ce faceţi texte atît de greu de tradus. S-ar cuveni să vă gîndiţi şi la noi din cînd în cînd !» *Dar la ei gîndesc tot timpul ! Admirîndu-i atît de mult, le clădesc lucruri dificile, fiindcă numai aşa vor fi cu adevărat mulţumiţi. Ceea ce îşi doresc este să fie mari virtuozi. Îmi amintesc de un muzician francez, cunoscut acum mai ales ca dirijor, dar care a fost într-o perioadă un mare compozitor : Pierre Boulez. Odată, cînd mă aflam cu el la o recepţie a orchestrei şi se executa piesa unui autor contemporan în care se găseau lucruri extrem de dificile ca execuţie, pentru unii dintre instrumentişti, şi nu ieşea mare lucru, i-am spus :* «Dar e agasant să li se ceară acestor oameni să interpreteze lucruri foarte, foarte grele şi din care nu scot nimic». *I-am mai spus că e mult mai bine pentru ei cînd execută lucruri uşoare, cînd partitura e pe potriva instrumentului lor, deci cînd li se cer tocmai lucrurile pe care ştiu să le facă foarte bine, care li se potrivesc foarte bine. Şi Boulez mi-a replicat :* «Adevărat, dar sînt cu mult mai mulţumiţi cînd li se cer lucruri dificile şi cînd li se pretinde să iasă bine, căci, în acest caz, sînt respectaţi. Au sentimentul că sînt trataţi în raport cu talentul lor de instrumentişti. Au învăţat să interpreteze lucruri foarte grele şi vor să arate că ştiu să interpreteze aceste lucruri foarte grele şi vor să-şi demonstreze lor înşile că merită — şi în ce măsură merită — să studieze pentru realizarea acestor lucruri».

Ei bine, atunci cînd scriu lucruri greu de tradus, de fapt nu o fac în mod expres, dar faptul că scriu lucruri greu de tradus reprezintă modalitatea cea mai fericită prin care îmi pot dovedi admiraţia faţă de traducători, pentru că e ca şi cînd le-aş spune «Dumneavoastră veţi fi capabili să traspuneţi asta !». *Şi ei izbutesc s-o facă. O traducere nu este niciodată definitivă, mereu va trebui să se retradusă fragmente din ea ; se întîmplă totuşi, ca unele fragmente să izbutească în propria limbă, fie aceasta germană sau japoneză. În mod normal, a-mi cere să uşurez lucrurile pentru traducător e dovada unei oarecari naivităţi, dat fiind că dificultăţile traducerii din franceză în germană sînt total diferite de dificultăţile traducerii din franceză în japoneză. Dacă înlesnesc lucrurile pentru germană, aceasta le complică şi mai mult pe cele de japoneză. Aşa că nu văd nici un motiv pentru privilegierea unei limbi atunci cînd am de-a face cu două limbi admirabile şi e minunat că traducătorii japonezi se străduiesc să traducă texte cu atari complicaţii.*

La fel şi cu cititorul. Deseori găsesc oameni care-mi spun : «Oh, ce cărţi dificile scrieţi !» *În anumite cazuri, este un mod de a-şi cultiva amorul propriu, deoarece cititorul care spune* «Oh, e atît de greu !» *spune de fapt* «da, dar eu pot să citesc şi, în consecinţă voi spune la toată lumea că e foarte greu să citesc, dar tocmai prin asta o să par inteligent. Le voi spune celorlalţi : nu veţi izbuti niciodată să citiţi asta, trebuie să fii foarte versat, este ceva savant, etc., etc., însă eu, da... eu...»

Nu-mi doresc să fac ceva dificil în mod fals, cu tot dinadinsul. Evit orice dificultate inutilă ; pe cît îmi stă în putinţă, fac lucrurile cît mai lesnicioase posibil. Numai că lucrurile sînt foarte dificile şi, pe de altă parte, chiar în afara acestei chestiuni a amorului propriu, cititorului, adevăratului cititor, îi place să fie respectat. Cititorului îi place să citească lucruri dificile. Îi place să citească lucruri ce obligă creierul să trudească. Şi cînd eşti obişnuit să citeşti cărţi oarecum dificile, de exemplu cînd eşti francez şi citeşti în germană, ei bine, citeşti doarece în ele francezul găseşte o dificultate de învins a lecturii. Şi de aceea, cînd revii la franceză, vei fi interesat de scriitorii care solicită un travaliu de acelaşi gen cu al lecturii în germană sau japoneză. În concluzie, în loc să se plîngă de greutatea textului, dacă ea este justificată, ei bine, cu cît textul va fi mai dificil, cu atît îţi va da mai mult impresia că merită să-l citeşti şi astfel te vei delecta cu autorii

cei mai dificili ai limbii franceze, care pentru mine sînt : Racine, Montaigne și Rabelais. Scriitori absolut minunați, dar a căror dificultate la lectură nu suferă comparație cu cea a cărților pe care eu le-am putut scrie.

Cu cîteva luni în urmă am avut norocul să întîlnesc niște chinezi. O profesoară de la Universitatea din Beijing a sosit la Nisa ca să-mi spună că venea să salute în persoana mea pe un reprezentant al Franței, considerat în China ca o mare forță literară. Ea mi-a spus : «Vin să vă văd deoarece una din elevele mele a tradus de curînd în chineză La Modification, ce urmează să apară în cursul acestui an. Am venit să solicit ceva. Aș vrea să scrieți o prefață pentru cititorii chinezi ai romanului». «Sînt foarte onorat, voi încerca». «Deci veți scrie vreo zece pagini... Ceea ce aș vrea este să le explicați că nu este ininteligibil...» Atunci i-am zis : «Lăsați pe mine. Voi încerca să spun că nu e ininteligibil». Dar a fost cu adevărat o muncă grea, pentru că am încercat să mă dumiresc: ia stai, un cititor chinez din zilele noastre, ce poate să priceapă dintr-o astfel de carte ?! Care sînt principalele obstacole în fața înțelegerii ? Și asta trebuia făcut, culmea, în zece pagini. Atunci, m-am străduit să fac textul, l-am trimis, a fost primit, ei sînt mulțumiți, așa că, probabil în curînd, o să apară La Modification cu prefața mea. Voi fi cu totul incapabil să verific traducerea, dar pentru mine este o victorie extraordinară, nimic nu mi-ar fi putut produce o plăcere mai mare.

V-am spus toate cele de mai înainte pentru a explica faptul că nu sînt dificile cărțile mele. Ele posedă, dacă vreți, greutatea necesară. Și am trăit foarte adesea experiența de a vedea că niște oameni de cultură modestă au un acces mult mai lesnicios la unele din cărțile mele, decît unii oameni, oricum, foarte culți. Deoarece oamenii cu o cultură modestă știu că întotdeauna, în cărțile pe care le citesc, există lucruri pe care ei nu le înțeleg, în timp ce oamenii cu o cultură mai înaintată uită că există întotdeauna lucruri pe care nu le înțeleg în cărțile citite. Cititorul simplu își găsește calea de acces de care are nevoie și se poate adînci treptat în carte, citind, recitind și asta îi poate stîrni cheful să citească tot felul de alte lucruri, spre a le aprofunda pe toate.

Acum voi încerca să vă arăt modul în care visele acestea sînt puse în scenă.

Primul dintre ele, visul fundamental al primei povestiri, este visul legat de un turneu de conferințe. Cel dintîi și ultimul text din carte privesc visul conferinței catastrofale. În cel dintîi nu apare conferința însăși. Tratează despre ceea ce se întîmplă după conferință, modalitățile împrejmuindu-l pe conferențiarul aflat în călătorie. Și totul se leagă de decorul care apare la început, corespunzînd universității americane, unde am petrecut o lună, acum cîțiva ani. Universitatea din California, de la Santa Barbara, pe coasta Pacificului. Și este și decorul unui alt text, care se găsește în Le deuxième génie du lieu, deoarece, cu prilejul șederii mele în această universitate, am fost martorul unei crime și am avut nevoie să povestesc acest lucru.

Vedeți, dar, că e un loc oarecum bîntuit pentru mine. Campusul Universității din Santa Barbara e foarte frumos, pentru că se află deasupra Pacificului, pe o faleză și sub ea este plaja. Din păcate, locul suferă din pricina puțurilor submarine de petrol existente în largul coastei, iar țărmul este poluat necontenit de pînze de petrol. Aici, deci, un profesor francez pe nume Michel Butor, după ce a ținut o conferință, se plimbă puțin înainte de a merge la cocteilul unde este așteptat. Dar îi va fi foarte anevoie să ajungă.

Mă aflu pe o plajă. E seară. O linie de dealuri coboară către stînga. O dungă portocalie deasupra ei, cu fumul cenușiu al unui avion cu reacție ce se înalță. Trebuie să existe un aeroport nu prea departe, dar nu aud nici un zgomot de motoare. Vîntul mă împinge. Valurile pleoscăie încetișor la picioarele mele. Sînt încălțat cu pantofi de oraș, negri și cu vîrf ascuțit. Asta pentru că mai adineaori am ținut o conferință, apoi a avut loc un mic cocteil. Felicitări și canapele. Am șters-o pe intrarea de serviciu și am coborît trepte, am împins bariera albă a grădinii, am luat-o pe poteca ce cobora printre straturile verzi și roșii. Serbarea continua, desigur, iar reîntoarcerea mea era așteptată. Apoi, la un alt profesor, va avea loc un dineu. Dar înainte de aceasta, am la dispoziție mai multe ceasuri. Pașii mi se afundă puțin în nisip ; în fiecare urmă, apa se infiltrează și astfel se formează cîte un mic bazin. Mă întorc, zăresc casa pe faleză, în spatele meu, urma pașilor e deja acoperită de mare. Păsări bătînd în cenușiu, cu picioare înalte, aleargă prin spumă, scotocesc și scot strigăte scurte. Un val ceva mai puternic, iată, mi-a acoperit un pantof. Trebuie să-l usuc. Nu pot să mă întorc direct la cocteil. Se cuvine să șterg mai întîi umezeala cu frunze și iarbă. Mă voi cățăra pe colina din fața mea. Un val mi-a acoperit și celălalt pantof. Plaja s-a îngustat simțitor, foi de ziar plutesc pe mare. La dreapta mea,

stîncile formează un golfuleț, unde nisipul este uscat. Mai multe ziare intacte, pe care le răsfoiește vîntul, resturi de foc și de picnic. Mă așez pe un taburet de granit, manșetele pantalonilor sînt și ele ude. Soarele va apune : iese dintre nori, aruncă o pată mare, roșie, lipsită de căldură. Îmi desfac șireturile pantofilor și-i pun pe aceștia pe o masă de piatră. Șosetele sînt ude. Nisipul s-a lipit de ele. Le scot și le pun pingă pantofi. Îmi desfac cureaua, îmi scot pantalonii și îi pun la uscat. Iau o foaie de ziar ca să-mi șterg picioarele. Pata soarelui în asfințit dispare, zgomotul mării crește, spuma mării ajunge pînă la marginile golfului, nici urmă de trepte să mă pot salva în direcția uscatului. Șterg cît pot manșetele pantalonilor și șosetele cu foile de ziar, ca și cînd aș apăsa cu sugativă, le fac pe toate pachet, pun pantofii deasupra, încep să pășesc prin apă, mă străduiesc să revin în direcția casei, unde oamenii trebuie să se mire acum de absența mea, dar valul scade brusc. Ies de cealaltă parte, îndepărtîndu-mă tot mai mult, cerul e verde. O zăresc pe Atala.

*Narațiunile primitive sînt transformate de o mulțime de lucruri. În special, intervine cu regularitate programul de literatură franceză din secolul al XIX-lea, care este un program clasic în Statele Unite. Un ansamblu de zece romane, pe care profesorii de literatură franceză din S.U.A. le reexplică aproape în fiecare an, zece dintre «*cele mai cunoscute*» ale literaturii franceze. Dar, evident, ceea ce în principiu este cel mai cunoscut lucru, nu e niciodată suficient de cunoscut. Și în consecință, te poți juca, încă, cu aceste romane.*

Cele zece romane din secolul trecut, care vor apare în carte, încep cu Atala *și* René, *de Chateaubriand, apoi* Adolphe *de Benjamin Constant, urmează* Notre Dame de Paris, *de Victor Hugo,* Moș Goriot, *de Balzac,* Roșu și Negru, *de Stendhal,* Balta diavolului, *de George Sand,* Doamna Bovary *de Gustave Flaubert,* A rebours, *de Huysmans și* Germinal, *de Zola.*

Personajele principale ale acestor romane se vor plimba prin vise. Cum se întîmplă cu Atala. Iar primele și ultimele fraze din ele vor apare insidios în interiorul textului nostru fără semne de citare. Din cînd în cînd cititorul, acela care a recitit de curînd Atala, *le va recunoaște pe dată, dar cel care nu a recitit-o de 40 de ani, ei bine, acesta nu va înțelege pe loc că este vorba de un citat și astfel va integra total acest citat în interiorul textului.*

Transcriere și traducere de :
Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU

(Continuare din pag. 152)

4. *Nu Anton Holban i-a încredințat lui* Octav Șuluțiu *manuscrisul romanului* Jocurile Daniei, *cum se afirmă în* nota *de la pagina 292* (E.L. — op. cit.), *ci familia prozatorului, după moartea acestuia, la cîțiva ani.*

5. Scrisoarea *lui G. Călinescu către Mihail Celarianu nu se găsește în copie în arhiva G. Călinescu (Vezi* G.C. — op. cit., *p. 111), ci în arhiva Muzeului literaturii române.*

6. *Nu doar Z. Ornea nu indică decît parțial în* note *la volumul* Titu Maiorescu și prima generație de maiorescieni *anii între care au trăit* personajele *literare la care se fac trimiteri în corpul documentelor, dar și... Nicolae Scurtu (G.C. — op. cit., passim, fiindcă n-are rost să înșirăm* toate *paginile unde apare această situație). Și, parcă G. Călinescu a fost mai aproape de noi decît Titu Maiorescu și* generația *ce i-a urmat. De altfel, ar fi de tot* hazul *să comparăm seriozitatea științifică a edițiilor îngrijite de Paul Cornea, Z. Ornea, Al. Săndulescu sau Nicolae Mecu cu* diletantismul *«notelor și comentariilor» așa-ziselor* ediții *N. Scurtu !...*

7. *Unde scrie autorul articolului din* Manuscriptum *(an. V., nr. 2, 1974, p. 33—34) că socotește drept* inedită *scrisoarea lui G. Călinescu către E. Lovinescu pe care o citează în argumentarea comentariului său ?* (G.C. — op. cit., *p. 53). Deține, probabil, Scurtu o «confidență» în acest sens ! ? !*

8. *Fotografiile* G. Călinescu la Paris *nu datează din* 1964, *ci din* 1961, *cum indică și* scrisorile *expediate de acolo de autorul* Bietului Ioanide *(vezi* G.C. — op. cit., *hors texte).*

9. *Dacă originalele scrisorilor lui E. Lovinescu către Șerbana Tartea «*nu au fost văzute de noi, deoarece editorul *[M. N. Rusu — n.n.]* nu menționează sursa unde se află», *pe ce se bazează N. Scurtu cînd indică, două rînduri mai sus :* «Originalul în arhiva Șerbana Tartea» ? (E.L. — op. cit., *p. 293).*

Ne oprim aici. Pentru noi cazul detectorului de inexactități *este clar : vezi titlul însemnărilor de față.*

CONFLUENȚE

PRIVIRE ASUPRA POEZIEI ROMÂNE DE AZI *

Iată că Sorbona acceptă Emoția și o instalează, pentru un moment, alături de Erudiție.

Putem spune că momentul este grav dar este și monden, dacă ne gîndim că ne-am întîlnit anume ca să aruncăm o privire asupra Poeziei Române de azi.

Îi mulțumesc profesorului Alexandru Niculescu de a ne fi mijlocit această întîlnire deosebită, Poezia Română, după cum vă este cunoscut, înscriind o mare Pagină în Repertoriul Spiritual al Umanității. Așa a vrut destinul iar argumentele sale corespund celor ale Istoriei, de care ea însăși face uz, prea crudă uneori, alteori tandră. Manifestări adesea de neexplicat sau neexplicate.

După toate cele spuse pînă aici permiteți-mi să precizez că nu mă aflu în fața Domniilor-Voastre cu atributele criticului sau ale specialistului, două categorii cărora, de altfel, nu știu să le fi făcut vreodată Poezia Română concesii. Motivul se cade căutat deopotrivă în profunzimea pasiunilor sale cît și în mîndria care îi este proprie. Este un punct de vedere. Este punctul de vedere al lui Eminescu.

Este deosebit de interesant să reușești o incursiune în adîncurile acestei poezii, în gramatica și arhitectura sa personală. Chiar și Domniile-Voastre puteți, prin atare incursiune, ferindu-vă de tot ce este definiție stingace ori de prisos, de orice afirmații nefondate, să ascultați curgerea cuvintelor din fîntînile săpate de artiștii români.

«*Poezia română*» — spunea Robert Juin în 1958 — *fuzionează în toate sensurile. Ceea ce este remarcabil în asta este constanța proprie tuturor poeților români de a se adăpa de la același izvor, de a recurge la aceleași torente de poezie, care sînt „Miorița", „Meșterul Manole", „Doinele"...*» [1]

«*Poezia română* — afirma Laurențiu Ulici în 1978, — *noi românii o spunem cu toată discreția (care este forma noastră istorică de modestie) este pe măsura limbii române și ea este legenda cea mai înaltă a poporului român...*» [2].

«*De la „Miorița" pînă la poemele lirice de azi* — considera George Macovescu în 1981, — *trecînd prin înălțimea de vîrf care a fost Eminescu, emoția poeziei nu a încetat să dăinuie în acest popor dăruit cu sentimente profunde, cu pasiuni furtunoase. Ea nu l-a părăsit nici în vremurile de restriște nici în cele de glorie*» [3].

Ați observat că fiecare dintre cele trei incursiuni acoperă aceeași materie, cuprind același spațiu și conduc spre același loc. O asemenea unitate de obiect, de volum și de plan care să corespundă adevărului obiectiv este remarcabilă. Ea nu trebuie uitată cînd avem de parcurs peisajele lirice românești, dacă intenționăm să ni-i facem familiari pe bărbații și femeile care i-au trasat geometria piscurilor și a adîncurilor. Ea nu trebuie uitată, de asemenea, mai ales că ne aflăm pe

---

* Text rostit la seara de Poezie Română de la Universitatea din Paris, Sorbona, Institutul de Română, la data de 24 ianuarie 1983. *(n. trad.)*.

[1] Robert Juin, *Caractères*, în : *Poèmes Roumains*, Paris, 1958 : «La poésie roumaine fuse dans tous les sens. Ce qu'il y a là de remarquable, c'est cette manière constante, propre à tous les poètes roumains, de s'abreuver à la même source, de recourir aux mêmes eaux, et ces eaux c'est Mioritza, c'est Maître Manolé, ce sont les doïnas.

[2] Laurențiu Ulici, *Specificul național al poeziei (Le spécifique national de la poésie)*, în: *30 de poeți români*, Ediție bilingvă, București, Editura Cartea Românească, 1978, Colecția «Florilegii».

[3] George Macovescu, *Propos sur la Poésie*, în *Anthologie de la Poésie Roumaine*, Paris, Edition Nagel, 1981.

un teren în care totul are și rădăcini îndepărtate dar și bătaie lungă în viitor, că orice se consemnează ca în peisajele biblice cînd aproape de noi, cînd undeva departe, în acea pendulare continuă între cer și pămînt. La urma urmelor, elanul vital vine din forța interioară a poeților, el țîșnește din piepturile poeților și din gîtlejurile lor. Strigătul poeților a făcut să țîșnească esențele. Strigătul poeților urnește mulțimile. Strigătul poeților vrăjește omul, ajutîndu-l să reintre în propriile-i drepturi. *«Și cîte ape l-au udat / Sînt numai lacrimi ce-am vărsat. / Noi vrem pămînt!»* [4] strigă Coșbuc. *«Un om fusese o frunză și numai om cu om / Au izbutit să crească și să se facă pom. / »* [5], strigă Arghezi. *«E timpul... toți nervii mă dor... / O, vino odată, măreț viitor»* [6], strigă Bacovia. *«Durerea românească-i mult mai mare / Și n-o cuprinde toată nici un cîntec»* [7], strigă Beniuc. *«Cînd printre noi veți coborî cu seceri / Să ne-ajutați la munca viitoare, // Și cînd pe holde nesfîrșite, macii / Ingenuncheați la umbra voastră sfîntă, / Vor asculta uimiți cum toți sărmanii — / Ca o pădure care crește — cîntă...»* [8], strigă Jebeleanu.

Așadar fiece copac se mișcă în România. Adesea, nebăgată în seamă, pădurea înaintează în România. Viața, omul și iarăși viața înaintează în România. Dar cum și încotro ?

Acestea au fost și sînt întrebările de totdeauna ale sufletului românesc. Sînt preocupările de totdeauna ale poporului român. Și, bineînțeles preocupările de totdeauna ale Poeților Români.

Atunci, pentru a da greutate acestor întrebări, pentru a nu le abate din calea lor, pentru a le înțelege, nu trebuie să pierdem vreodată din vedere ceea ce în această țară determină mișcarea copacului, înaintarea pădurii, a vieții, a omului și din nou a vieții. Eu aș înclina să le numesc : ura, lupta, durerea, speranța, dragostea. Nu ca pe niște alegorii, nici ca lozinci ori piese de muzeu. *Ura, lupta, durerea, speranța* și *dragostea* îmi apar, simbolice, cinci chei ale tezaurului românesc ; cinci porți ale sufletului românesc ; cinci trepte ale epopeii acestei națiuni, constituite în beznă, concentrate în beznă.

Așa descoperim cele cinci etaje ale piramidei cu vîrful țintind spre lumină. Privind lucrurile din unghiul para-metafizic, avem de a face aici cu elementele constitutive ale unui fel de Ritual în care simbolurile capabile să fecundeze cîntecul României își desfășoară aripele în sensul razelor unui O luminos, cum este OMEGA, majestuos cum este timpul perfect, superb cum sînt semnele triumfătoare ale verbului. Aceste simboluri formează cupluri caracteristic românești. Cu ajutorul fluierului le auzim cîntînd, le vedem jucînd. Iată-le : rădăcina și frunza verde ; pomul și pasărea ; primăvara și femeia ; pămîntul și bărbatul ; mînia și nostalgia.

Fără îndoială, există și alte cupluri de simboluri, cu nimic mai prejos ca expresivitate, cu nimic mai puțin tipice. Dar acestea mi se par dintre cele mai frecvente. Ele au dat, după cum continuă să dea, forță incomparabilei și incorigibilei mistici a revoltei (sau a germinației), a unei stranii metafore vegetale (sau a înfloririi). Ele fac să se întîlnească drumurile tradiției cu drumurile noului.

De aceea, la români, în ciuda fețelor înșelătoare ale timpului, viața și moartea, de exemplu, nu insuflă teamă. Viața și moartea depun mărturie una ca și cealaltă, în favoarea curcubeului neclintit, însemnînd deopotrivă viitorul și drumul în trecut, constante de neclintit ale aventurii tăinuite a omului pe tărîmurile proprii. În România sa de taină...

---

[4] G. Coșbuc, *Noi vrem pămînt*, în *Poezii*, București, Editura de Stat, 1951, p. 275. *(Toutes les eaux qui l'ont baignée / ce sont nos larmes et nos pleures / nous voulons la terre !»* ; tr. Jean-Paul Mestas).

[5] Tudor Arghezi, *Om cu om*, din vol. *Cîntecul omului*, în *Scrieri 3, Versuri*, București, Editura pentru Literatură, 1961, p. 88. *(«Un homme avait été feuille / mais seulement les hommes ensemble / ont réussi à croître et devenir arbre.»* ; tr. Jean-Paul Mestas).

[6] G. Bacovia, *Poemă finală*, din vol. *Cu voi*, în *Opere*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1944, p. 142. *(«Il est temps... tous mes nerfs me font mal : / O ! viens donc, avenir grandiose !»* ; tr. Jean-Paul Mestas).

[7] Mihai Beniuc, *Poeților tineri*, din vol. *Cîntece de pierzanie*, în : *75 Poeme*, București, Editura Minerva, 1982, p. 22. *(«Ah ! la douleur roumaine est grande, / un chant ne peut toute l'enfermer.»* ; tr. Jean-Paul Mestas).

[8] Eugen Jebeleanu, *Celor căzuți pentru libertate*, din vol. *Frumoasa adormită* (1945—1970), în : *Scrieri 2, Poezii, Hanibal*, București, Editura Minerva, 1974, p. 230—231. *(«Viendra le temps des semailles infinies ! / Les coquelicots s'agenouilleront dans votre ombre sacrée, / écouteront d'une rive du monde à l'autre les pauvres chantant / comme une forêt en marche»* ; tr. Jean-Paul Mestas).

Oricît de incomplete ar fi, eu vă datoram sublinierea acestor particularități, înainte de a împinge lucrurile mai în profunzime.

Îmi dau seama că mă prezint în fața Domniilor-Voastre cu pretexte și opțiuni inevitabil arbitrare. Vă rog să mi le scuzați și să țineți seama că deficiențele sînt datorate, să zicem poetului care sînt. Așa stînd lucrurile, aș ține să nu vă însușiți, pe parcurs, cuvîntul crîncen al lui Cioran : «*O poezie demnă de acest nume începe prin experiența fatalității, liberi sînt doar poeții lipsiți de har*» [9].

Fără îndoială cuvîntul este crîncen ! El poate fi și însuflețitor dacă reflectăm la el cu discreție și inteligență, ambele asociate, pentru a sesiza valoarea cuvîntului «prietenie», atît de românesc și potrivit, spun eu, să exprime realitatea care stă la baza întîlnirii noastre.

Astfel, arbitrar — (sau înțelept, — cine știe) — nu voi vorbi nici despre Tzara nici despre Fondane, nici despre Voronca. Ei au venit în Franța pentru a participa la ceremonialul limbajului și, printre atîția maeștri au devenit ei înșiși protagoniști. La urma urmelor, fiecare ocupă o poziție oarecum particulară, dacă nu marginală în Poezia Română de azi. De aceea, nu mi s-ar părea firesc să-i instaurez în decorul României secolului XX, a cărui traversare nu au trăit-o. Este o realitate. Și totuși, să-l declamăm pe Tzara : «*Plîng în fluier pe cîmpie triste părți de biografie / mă înec în deznădejde de fenomene seismice / și pe străzi aleargă vîntul ca un cîine fugărit*» [10]. Să-l recităm, totuși pe Fondane : «*Și vreau — în ciuda celui ce seamănă-n deșert / nisip și foc, cu umbra la brîu și soare-n ceafă —/ grăuntelui lumină să-i dăruiesc și apă*»[11] ; Să-l recităm, totuși, pe Voronca : «*Eram de-ai voștri, oameni ai viitorului / Și spre voi mergea gîndul meu / Cum spre oceanul setei viitoare / Caii albi ai izvorului și coamele lor înspumate*» [12].

Sînt trei frumoase linii de convergență între două aspirații care încearcă să ajungă la un punct comun ; între două angajări amețitoare care își iau de bunăvoie aceeași mască pentru a-și juca nebunia ; între două culturi care se completează fericit. Latinitatea, desigur, apare ca un pol de fixare, comună neolatinilor : consider însă că este important să evităm clișeele și aparențele comode pentru că, așa cum specifică profesorul Niculescu în lucrarea sa *Introducere în istoria limbii române* : «latinitatea limbii și a culturii [române] reprezintă exclusiv acțiunea românilor care în decursul secolelor de istorie zbuciumată a provinciilor locuite de ei au rezistat *non pro gloria sed pro salute pugnare*» [13].

În acest caz este mai important să se înregistreze faptele decît să fie luate în considerare aprecierile unui comentator guraliv sau în afară de subiect

Astfel, am socotit necesar să alcătuiesc un succint tablou al Poeziei Române de azi, cît mai distinct, deși evident arbitrar, observînd :

— de o parte, poeții care s-au născut în primul pătrar al secolului (de la 1901 la 1925), pe care i-aș numi prefațatorii epocii noastre ;

— de cealaltă, poeții născuți în al doilea pătrar al secolului (de la 1926 la 1950), pe aceștia considerîndu-i mai apropiați de mentalitatea epocii noastre.

Sigur că sînt multe posibilități de a judeca faptele. Cea expusă aici se numără printre ele. Și dacă nu vă este cu supărare, țin la ea pentru că îmi aparține.

Deci, în ceea ce-i privește pe prefațatorii epocii — numai eu cunosc vreo douăzeci și doi de notorietate internațională —, se poate sesiza în ce măsură au fost atinși de seismele istoriei contemporane și cum s-au resimțit de pe urma lor.

Se poate imagina cît și cum au încercat acești poeți să estompeze dezastrele și să întrețină ceea ce este viabil, prin reflex, prin entuziasm, prin constrîngere,

---

[9] E. M. Cioran, *Syllogismes de l'Amertume*, în : *L'Escroc du gouffre*, Paris, Gallimard, 1952, «*Une poésie digne de ce nom commence par l'experience de la fatalité. Il n'y a que les mauvais poetes qui soient libres*».

[10] Tristan Tzara, *Tristețe casnică*, în : *Primele poeme ale lui Tristan Tzara* și *Insurecția de la Zürich*. Prezentare de Saşa Pană, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 35. (*«je pleure au pipeau dans la prairie de tristes morceaux de biographie / je me noie dans le désespoir des phénomènes séismiques / et dans les rues le vent court comme un chien qu'on poursuit» ;* tr. Jean-Paul Mestas).

[11] B. Fundoianu, *Femeie luminoasă*, volumul *Privelişti*, în : *Poezii*, antologie și traduceri de Virgil Teodorescu, București, Editura pentru literatură, 1965, p. 42. (*«Et je veux en dépit de celui qui sème dans le désert du sable et du / feu, ayant l'ombre à mes flancs, le soleil sur la nuque / à la graine donner la lumière et l'eau» ;* tr. Jean-Paul Mestas).

[12] Ilarie Voronca, *Eram de-ai voștri*, din vol. *Poezia de toate zilele*, în : *Poeme alese*, Antologie, prefață, traduceri de Saşa Pană, București, Editura Minerva, 1972, p. 287. (*«Car j'étais des vôtres, hommes de l'avenir, / Et c'est vers vous qu'allait ma pensée / Comme vers l'océan de la soif future / Les chevaux blancs des sources et leurs crinières d'écumes»*).

[13] Alexandru Niculescu, *Outline History of the Romanian Language*, Bucharest, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 172.

prin însufleţire, prin necesitate, prin tot ce vreţi. În acele momente nu era deloc puţin, mai ales că marii lor înaintaşi (unii dintre ei şi-au cucerit aureola unei celebrităţi incontestabile) măcar în aparenţă au desţelenit terenul, au deschis toate căile, s-au îndreptat către toate zările. Numai că aceasta nu era nici pe departe unica dificultate a poeţilor la care mă refer. Şi nici unica lor însuşire de a fi fost capabili să iniţieze forme de expresie inedite, mijloace ieşite din comun, de a atinge originalitatea fără să se rupă de Romanitate, fără să se izoleze de lumea în mijlocul căreia existau.

Vedeţi, dar, că nu este vorba aici de simplu exerciţiu literar, de o întîmplare fericită a meseriei sau de efectul împrejurărilor. Ci, măcar în parte, de rezultatul concret al aspiraţiilor avîntate, de acordul *cuvîntului* cu timpurile trecute şi cu cele care urmează să se nască, fără a fi uitată vreodată originea. Rămînînd legat de specificul pămîntului, de epitetele în uz ale mentalităţii naţionale, de zăcămîntul existenţial naţional. Şi fără a pierde vreodată din vedere omul, viaţa, pădurea ; fără a renunţa la România frunzelor pe care le bate vîntul, la România «Mioriţei», a «Legendei Mînăstirii Argeş», a «Meşterului Manole», a haiducilor, a doinei, a horei, a cucului.

Totul se află acolo. Pot să afirm şi să-mi susţin afirmaţia că în ele este concentrat totul... *Umbra, Lumina, Negrăitul, Inexprimabilul.*

Cunoscînd mania de filiaţii a francezilor, tocmai de aceea temîndu-mi avutul în materie de poezie română, în calitatea mea de cititor al acesteia mi s-a părut util să ofer un prospect — chiar şi aproximativ — sensului pe care îl dau prefaţatorii epocii de poezie creaţiei lor, care este cartea lor de rugăciune, catehismul lor. Mă feresc să fac o expunere de tipul fotografiei de paşaport, după cum nu intră în intenţiile mele să întocmesc indici de catalog. Unica mea ambiţie este să provoc pe sinceriî iubitori de poezie. Şi asta înseamnă mult, fără îndoială ; într-un sens, chiar prea mult, de unde şi îngrijorarea mea.

Pentru a vă împrospăta memoria, v-aş propune să reţineţi cinci tipuri care ar putea fi socotite absurde ori mistificatoare dacă n-ar exista bunăvoinţa de a le considera expresie a unei incursiuni în artă :

— lirici şi magicieni care lustruiesc metaforele visului şi ale tinereţii înmugurite. Mă refer la Zaharia Stancu, Maria Banuş, Magda Isanos, Radu Stanca şi A. E. Baconski.

— mesageri şi profeţi care anunţă constrîngerile demnităţii fiinţei umane şi zorii descătuşaţi de prejudecăţi. Mă refer la Geo Bogza, Cicerone Theodorescu, Eugen Jebeleanu, Dimitrie Stelaru şi Nina Cassian.

— meditativi şi contemplativi care dialoghează cu nostalgiile Fiinţei şi cu universul. Mă refer la Emil Giurgiuca, Emil Botta şi Geo Dumitrescu.

— spărgătorii de tipare care aprind focul imaginilor şi sînt suprarealişti la infinit. Mă refer la Miron Radu Paraschivescu, Gellu Naum şi Ştefan Augustin Doinaş.

— solitari şi esteţi care inventează noi cizelări, multiplicînd faţetele pietrelor preţioase. Mă refer la Ştefan Roll, Radu Boureanu, Virgil Teodorescu şi Constant Tonegaru.

Reţineţi totuşi această reprezentare ca pe o suprafaţă de apă asupra căreia pot cădea şi alte priviri, care poate radia şi alte strălucîri, pe care pot pluti şi alte ambarcaţiuni. Important este să nu se uite că aceşti douăzeci sînt împreună fîntînerii dragostei, ai speranţei şi ai căldurii umane.

Jean-Paul MESTAS

(Continuare în numărul viitor)

PROBLEME ALE COMUNICĂRII INTERLITERARE

Prezenţa unor periodice de tip *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires* este aproape indispensabilă într-un organism literar viu. În Cehoslovacia, *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires* se bucură de mult interes, revista fiind difuzată în mai multe centre de învăţămînt şi cercetare literară.

În ce ne priveşte, unul din numerele cele mai incitante a fost nr. 3/1983,

apărut sub genericul *Constantes et typologies sud-est européennes.*

În acest număr a fost publicat un articol care, prin materia tratată și prin problemele metodologice pe care le comportă, ne-a preocupat în chip direct. Este vorba de studiul *Une reconsidération du concept de «Communauté littéraire slave»*, de C. Barboricã.

Problema comunității literare slave s-a discutat îndelung și la noi. Din punct de vedere istoric, formele acestei comunități au cunoscut mai multe schimbări și au fost cîteodată contradictorii. În plus, unele dintre literaturile slave pot fi considerate ca aparținînd unei comunități (pe baza diverselor motive, naționale, culturale, politice, literare, etc.), în vreme ce altele se situează în chip conștient în afara unei atari comunități. Intensitatea sentimentului de «legătură» diferă nu numai de la o țară la alta, dar și de la o epocă la alta.

Termenul de *comunitate* (și *comunicare) interliterară* n-a fost constituit pentru a contesta diversitatea formelor concrete de organizare literară și nici pentru a nivela diferitele grade ale acestei interdependențe. În cadrul oricărei literaturi naționale există întotdeauna mișcări diverse, ce se orientează cîteodată de-a dreptul antipodic. În cazul literaturii slovace, de pildă, atunci cînd aceasta a resimțit nevoia unei orientări către o entitate culturală mai mare, cum era cea a literaturilor slave, se poate observa, dintr-un anumit punct de vedere, că ea s-a orientat către literatura rusă, cu care avea afinități reale. Este de notat de exemplu, că opera lui Pușkin, din cauza modernității sale, la epoca respectivă, ce se îndepărta de concepția slavă a slovacilor, a fost prizată mult mai puțin decît cea a lui Khomiakov, care se situa mai aproape de modelul slovac.

Două întrebări se pun aici : cum poate fi definită sintagma de comunitate interliterară și care sînt relațiile dintre mai multe literaturi naționale, ce pot garanta *unitatea* comunității respective ?

Ne aflăm în momentul de față abia la începutul studiului aprofundat al *structurărilor interliterare*. Nu putem încă, după opinia mea, să epuizăm totalitatea relațiilor ce corelează mai multe literaturi într-o comunitate, nu putem determina intensitatea legăturilor, diferențele cantitative și calitative, nu putem cîntări viabilitatea corespondențelor existente la participanții acestui proces literar. Problema rămîne a fi studiată. În ce privește formularea termenului de comunitate literară, cercetarea slovacă îl apreciază în istoricitatea sa, în perpetua lui devenire. Este vorba de o entitate literară definită în circumstanțe și accepții temporal-diferite. Comunitățile interliterare se constituie ca diverse grade de organizare a procesului literar, de la literaturile naționale pînă la literatura universală.

În concepția lui D. Durišin, accentul este pus pe formele specifice de comunitate interliterară. După opinia acestuia, există mai multe forme de comunitate literară, al căror specific este caracterizat printr-o strînsă interdependență, cu grad înalt de intensitate și prin relații neîntrerupte între componentele naționale. Interacțiunea este, în această formă specifică de comunicare, foarte intensă și în majoritatea cazurilor, complementară. Se pot menționa trei factori constitutivi ai comunităților literare specifice : 1) cadrul administrativ, de stat, politic, etc., al comunității. Existența literaturilor naționale se organizează prin co-existența popoarelor într-un cadru comun unitar întîi de toate sub aspect geografic ; 2) apartenența la aceeași familie etnică ; 3) folosirea unei limbi literare comune, sau, a mai multor limbi, dar care s-au desprins din aceeași origine. E de la sine înțeles că acești factori nu sînt decît parțial stabili, că există destule excepții și destule elemente în continuă schimbare.

Constituirea acestui tip de comunitate a decurs mai întîi din studiul situației specifice literaturilor cehă și slovacă, dar nu este mai puțin adevărat că ea contribuie într-o măsură specifică la studierea procesului de organizare a fenomenului literar mondial. În acest caz, este limpede interesul deosebit suscitat la noi de articolul semnat de C. Barboricã. Acesta merită, de altfel, o amplă și aprofundată analiză, nu numai din unghi metodologic. O merită cu atît mai mult cu cît exprimă o accepție mai largă decît cea acordată termenului de comunitate de către D. Durišin, vizînd și probleme ale structurii interne a fenomenului. Sper ca, nu peste multă vreme, slaviștii și româniștii de la noi (eu numărîndu-mă printre aceștia din urmă) să își exprime pe larg opinia asupra problemelor puse.

Dar numărul respectiv al *Caietelor...* conține și alte texte interesante. Printre acestea : *Culturel et esthétique dans les dictionnaires littéraires*, de Dan Mănucă. Articol edificator din mai multe rațiuni. Analizează o temă în aparență

secundară, dar care implică, în fond, un larg registru de raporturi teoretice, istorice și sociologice. Dacă am înțeles bine, autorul definește două feluri de dicționare : cu caracter cultural sau preponderent estetic. Distincție care presupune un mediu cultural diferențiat, pentru specialiști, ca și pentru marele public. Cred că ar fi utilă continuarea concluziilor acestui articol prin analiza dicționarelor literare destinate străinătății.

Pentru noi, cei care lucrăm în domeniul literaturilor străine, un bun dicționar este de o utilitate aproape vitală. Ele sînt, aceste dicționare, baza bibliotecii literaturii adoptate ca subiect. Munca noastră se situează adesea la granița dintre *literar* și *cultural*. Rezultatele noastre se adresează — cîteodată în egală măsură, alteori în măsuri diferite — unor categorii de public bine diferențiate, astfel încît simțim nevoia unei informații ample, nu doar de natură literară, ci și istorică, politică, socio-economică, estetică sau de evoluție a mentalităților.

Din acest punct de vedere nu putem fi de acord cu afirmația după care un dicționar nu poate funcționa ca un instrument de lucru efectiv. Un dicționar *este* un atare instrument pentru cei care, precum noi, se află deopotrivă pe post de cititor, adică de *public*, și de *specialist*. Personal, nu dispun decît de două din dicționarele citate de D. Mănucă, cel realizat de Marian Popa și cel de *Scriitori români*, editat de Academia de științe sociale și politice. La cel dintîi am recurs în mod frecvent pentru informații biografice sau pentru conținutul unor opere : informații solicitate de editurile de la noi din diverse motive. Informații de aceeași natură pot fi aflate și în cel de-al doilea dicționar, al cărui caracter vizează exhaustivitatea. Intenția acestui dicționar de a realiza o serie de *interpretări* nu exclude nicidecum precizia, *obiectivitatea laturii* strict informative. Și, ceea ce este de subliniat, *interpretările* sînt de cele mai multe ori instructive, creatoare. Chiar dacă acestea diferă, fatalmente, de la un autor la altul, există întotdeauna un fond rațional, obiectiv și informativ. *La acest nivel* trebuie realizat dialogul între cele două dicționare numite, a căror funcționalitate este complementară.

Articolul lui Dan Mănucă deschide cîteva perspective către mai multe domenii ale studiului literaturii. Cum nu cunosc în detalii *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, mă voi limita numai la discutarea a trei probleme de interes mai larg.

1. Prezența scriitorilor minori într-un dicționar este întru totul motivată de funcția culturală a acestora. Deși de un nivel estetic moderat, sau chiar mediocru, toți scriitorii considerați «minori» reprezintă, cum bine se știe, o valoare istoric-evolutivă extraordinară. Ei exprimă fondul invariabil al formulei literare, ca și evoluția convențiilor literare, de gen, curent, mentalitate, uzanțe, etc. Convenția epocii există, desigur, și în operele scriitorilor «majori», însă tratate într-o manieră teleologică adeseori contradictorie ; legătura scriitorilor este, cel mai ades, foarte strînsă, marile personalități devansîndu-și posteritatea și bruscînd gustul public al contemporaneității.

2. Includerea traducătorilor într-un dicționar literar depinde de o concepție concretă. Poate că, în economia specifică a unei atari întreprinderi, includerea traducătorilor, să pară un exces. Sînt, însă, întru totul de acord cu Dan Mănucă : prezența acestor catalizatori de cultură este foarte utilă în procesul de cunoaștere a istoriei literaturii. Prezența unui traducător nu depinde de originalitatea traducerilor pe care le-a efectuat, de valoarea lor artistică, ci de funcția operei sale în ansamblul sistemului literar.

Situația traducerilor în epoca Luminilor este în general cunoscută, în ce privește literaturile noastre. La început au fost adaptările, în care creativitatea traducătorului era destul de pronunțată. Traducerile manifestau o relație afirmativă și de afinitate cu subiectul ; parodiile au fost extrem de rare. Localizarea asigura receptarea directă. În acest caz, traducerile nu funcționau numai ca ipostaze ale unor literaturi străine, ci ca o formă a creativității și receptivității autohtone. Traducătorul devenea coautor. Se poate spune, chiar, că traducerile exprimau mai puțin tendințele receptive ale literaturii respective, ci mai mult stadiul de dezvoltare proprie. Și nu doar epoca Luminilor reprezintă un exemplu elocvent pentru importanța culturală, în sens larg, a operei de traducere.

În Cehoslovacia există o bogată tradiție în teoria traducerii. Unul dintre numele cele mai cunoscute în acest domeniu este acela al lui Jiri Levý. Opera sa cunoaște mai mulți continuatori de talent, printre care A. Popovič, care

a dezvoltat teoria comunicării, sau D. Durišin, care a încercat analiza funcției traducerii în spațiul interliterar. Domeniul este, cum se știe, foarte complicat, cu puține legi fixe și cu o infinitate de excepții sau de cazuri-limită. Este limpede, spre pildă, că selecția este operată de literatura-receptor, dar aici se ridică întrebarea : care este organizarea internă a factorilor, a situației conform căreia se orientează receptarea ? Există mult aleatoriu în procesul de selecție/receptare, iar acest gen de activitate necesită îndelungi și exacte preliminarii bibliografice.

3. Prezența traducătorilor într-un dicționar este legată și de prezența scriitorilor bilingvi. Bilingvismul este un fapt relativ curent în literatura slovacă (limbile cehă și slovacă în epoca Luminilor sau a clasicismului, slovacă și latină în baroc). În privința receptării literaturii române în Slovacia, aceasta cunoaște atît scriitori români trăind în străinătate, cît și scriitori într-o altă limbă decît româna. O astfel de prezență, de la hotarul dintre sec. XIX—XX, este Carmen Sylva. Din punctul nostru de vedere, faptul că într-un dicționar de literatură română nu figurează numele acesteia este surprinzător. Considerațiile de mai sus nu au urmărit decît să atragă, o dată mai mult, atenția către un teritoriu mai puțin cunoscut și discutat, dar de o importanță cu totul specială.

Libuša VAJDOVÀ

INTERFERENȚE LUMINISTE ȘI ROMANTICE SUD-EST EUROPENE

(I)

În epoca Luminilor, după cum și mai tîrziu, în aceea a romantismului, alături de literatură, circulația ideilor a fost asigurată de filosofie și istoriografie. Cîteva mari opere filosofice și istorice au polarizat atenția lumii civilizate. Ne gîndim la scrierile lui Voltaire și Rousseau, Hume și Gibbon, Schlözer, Herder și Hegel, Vico și Michelet. Deși ideile, concepțiile lor au fost studiate și interpretate, uneori raportate la evoluția spirituală din Răsăritul continentului nostru, totuși credem că nu s-a acordat suficientă importanță cunoașterii influenței pe care au exercitat-o asupra acestui spațiu, după cum doar parțial s-a urmărit ratașarea mișcării istoriografice și ideatice a Orientului european la aceea din Occident. Nu a fost cercetată întotdeauna unitatea sud-estului, interferențele sale culturale. Se cunosc astfel destul de puține lucruri în legătură cu modul în care J. J. Rousseau a deschis perspectivele de cercetare etno-sociografică a estului și sud-estului european și încă prea puțin despre metodele și concepțiile istoriografice profesate de cunoscutul istoric german August Ludwig Schlözer, ce au avut un rol remarcabil în impulsionarea literaturii istorice din Transilvania, Banat, Serbia și Ungaria, după cum în umbră au rămas contactele stabilite de cărturarii sud-estului cu opera lui Herder.

Pentru a motiva un demers în direcția amintită și pentru a demonstra utilitatea lui, să încercăm a răspunde la o întrebare pe cît de dificilă, pe atît de pasionată : cine au fost acei istorici, oameni de spirit care au adoptat concepțiile Apusului mediului și mentalității Răsăritului, cum au făcut aceasta, și mai ales, ce importanță au acordat ei înșiși legăturilor dintre popoare, cunoașterii lor reciproce.

Sintezele excepționale ale lui Dimitrie Cantemir, studiile documentar-istorice întreprinse de Gheorghe Pray și Ștefan Katona, de Jovan Raici și Ștefan Stratimirovici, de Gheorghe Șincai și Ioan Budai-Deleanu, de Johann Jakob Ehrler și Francesco Griselini, de Josif Podmanický și I. Horvat sau, mai tîrziu, actele de cultură înfăptuite de Francisc și Ștefan Zzéchenyi, de Dositej Obradović, de Mihail Kogălniceanu și Nicolae Bălcescu au avut un rol extraordinar în impulsionarea spirituală a popoarelor din Europa răsăriteană. Nu întîmplător ne-am referit la aceste personalități, deoarece de numele lor se leagă marile reforme prin care s-au redeșteptat și modernizat Țările Române, Serbia și Ungaria ; ne-am oprit la ei fiindcă au fost primii oameni de cultură care au receptat așa cum se cuvenea legăturile spirituale venite din Occident și pentru că tot ei au fost aceia care, înțelegînd noutatea, n-au uitat să perpetueze tradițiile, obiceiurile, moravurile, limba, adică tot ceea ce era specific națiunilor pe care le reprezentau. Nu e mai puțin

adevărat că descoperirea legăturii cu Apusul, după cum și reciprocitatea relațiilor chiar în sînul acestei regiuni au fost favorizate de existența unui număr mai mare de intelectuali, că alături de istorici, preoții, profesorii, juriștii au contribuit din plin la crearea unui mediu favorabil, la găsirea căii de acces spre scrieri, ideologii, concepte politice și religioase [1].

Așadar, iluminismul nu descurajează studiile istorice nici în țările estului și sud-estului, trezirea la o conștiință activă realizîndu-se sub puterea «luminilor». De altfel, în epoca despoților Maria Teresia și Iosif al II-lea se iau măsuri în vederea dezvoltării culturale, ceea ce avea să favorizeze apariția unor sinteze asupra trecutului. Desigur, ele se datorează unui climat spiritual în care, înainte de toate, fusese extinsă rețeaua de școli elementare cu predarea obiectelor de învățămînt în limbile română, sîrbă, germană, se acordase dreptul ființării școlilor evreiești în limba idiș [2], se înființaseră tipografii, se tipăriseră manuale, se încurajase circulația cărților, în fine, se acordase posibilitatea tipăririi primelor ziare sau reviste. Dacă în Transilvania, cunoscutele cărți de istorie și filologie ale Școlii Ardelene sau acelea ale lui Benkö József prefațează noua stare de spirit, impunînd o linie bine delimitată, trebuie să precizăm că în paralel se desfășoară cercetarea trecutului istoric în Banat prin Johann Jakob Ehrler [3] și Francesco Griselini [4], precum și investigațiile asupra spațiului sud-est european, inclusiv asupra românilor, inițiate de mitropolitul de Karlovitz, cărturarul Ștefan Stratimirovici [5] sau, tot atunci, pasiunea contelui Széchenyi Ferenc pentru cultură, pentru circulația și conservarea cărților de valoare, duce la înființarea unei impresionante biblioteci.

Așa cum Blajul, Sibiul, Clujul, Rîmnicul sau Iașul devin în această perioadă centre culturale recunoscute în estul și sud-estul Europei, tot așa se întîmplă și cu Timișoara, Karlovitzul și Budapesta, acestea din urmă marcînd la rîndul lor nu numai mișcarea spirituală, inclusiv istoriografică a zonei, ci și interferențele ideatice romano-germano-sîrbo-maghiare. La Timișoara, ca urmare a propunerilor lui Iosif al II-lea făcute în 1768 și a recomandărilor împărătesei Maria Teresia privind înființarea unei tipografii în limba germană și a uneia în limbile română și sîrbă [6], în 1771, Mathäus Joseph Heimerl va pune bazele primei instituții de acest gen din Banat, tipărind totodată și prima publicație de pe teritoriul patriei noastre, *Temeswarer Nachrichten (Știri timișorene)*. Modelul oferit de ziarele din Viena, Bratislava și Pesta este preluat și de intelectualii timișoreni [7]. Publicația lui Heimerl, apărută la 18 aprilie 1771, are o valoare cu totul deosebită pentru cunoașterea peisajului cultural, dar și istoriografic, est și sud-est european din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Doar 13 numere din *Temeswarer Nachrichten* au fost descoperite în Arhiva Curții Imperiale din Viena de către dr. Josef Wüst, însă prin informațiile pe care ni le furnizează, ca și prin conținutul unor articole, ele ne introduc în atmosfera intelectuală luministă a unuia din orașele care caută să-și apropie din ce în ce mai mult modelul culturii vieneze [8].

Mai întîi, de unde izvorăște interesul acestei publicații ? Credem că de la datele literare, istorice, filologice și, nu în ultimul rînd, politice pe care le pune în circulație, de la rolul pe care îl joacă în educarea maselor. În coloanele ziarului se popularizau cărțile de literatură și istorie sosite din Occident, însuși redactorul foii, Mathäus Joseph Heimerl, înțelegînd rostul răspîndirii în această regiune a operelor lui Diderot, Klopstock, Ossian, Puffendorf, dar și a lucrărilor de econo-

[1] Vezi Victor Neumann, *Vasile Maniu*, Timișoara, 1984, cap. I, pp. 10—40.

[2] Idem. *Juden im alten Temeswar. Eine Dokumentation zu ihrer Ansiedlung und Emanzipation*, în *Neue Banater Zeitung*, 1984, (XXVIII), nr. 6601 din *2 martie*, p. 3.

[3] J. J. Ehrler, *Banatul de la origini pînă acum — 1774*, Prefață, traducere și note de Costin Feneșan, Timișoara, 1982.

[4] Franz Griselini, *Versuch einer politischen und natürlichen Geschichte des Temeswarer Banats*, Wien, 1780.

[5] Dintre lucrările sale istorice amintim : *Despre patriarhatul sîrb ; Meditație despre cîteva locuri din Strabon, vechiul geograf grec ; Scurtă istorie politică despre împărații greci de la Heraclie pînă la luarea Constantinopolului de la latini 630—1204 ; Despre valahi*. Cf. Silviu Anuichi, *Relații bisericești româno-sîrbe în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1980, p. 156—157.

[6] Vezi Dr. Josef Wüst, *Die Aufänge des Buch druckes und des Pressewesens im Banat*, Viena, 1954, p. 47, apud Karin-Astrid Reisenauer Berwanger, *Temeswarer Nachrichten — prima publicație periodică în limba germană*, lucrare de diplomă susținută la Facultatea de ziaristică din cadrul Academiei Ștefan Gheorghiu, București, 1980.

[7] Johann Nepomuk Preyer, *Monographie der höniglichen Freistadt Temeswar*, Timișoara, 1853, p. 189.

[8] Originalul se păstrează în *Österreichischen Staatsarchiv. Finanz und Hofkammeraarchiv*, Wien (Banater Akten. Rote Nr. 73, Fasz. 1 (1770/78) fol. 652—684 — Alteste Zeitung des Banats).

mie sau a manualelor școlare tipărite în propria sa tipografie[9]. Este mai mult decît grăitor faptul că teatrul lui Diderot era citit la Timișoara în deceniul al VIII-lea al secolului luminilor sau că, în același oraș, între profesori, medici, funcționari, negustori și ofițeri, se aflau oameni care făceau efortul de a înțelege poeziile scoțianului Ossian, unul din primii mari romantici, acela care, prin profunda înțelegere a poeziei populare, a avut o mare înrîurire atît asupra lui Herder, cît și asupra poeților *Sturm und Drang*-ului. Larga circulație a cărților preiluministe aparținînd renumitului profesor de drept și istorie Samuel von Puffendorf a făcut ca și mediul intelectual bănățean să recepteze una din operele sale, și anume *Introducere în istoria celor mai renumite împărății și state din Europa*. Mai apoi, trebuie ca în ace'eași cercuri intelectuale în care se mișcau Clemens von Rossi (prim canonic și paroh al catedralei, fostul preot al italienilor colonizați din Merțișoara), Johann Jakob Ehrler (funcționar superior al administrației bănățene) sau, mai tîrziu, polihistorul italian Francesco Griselini (care a studiat timp de patru ani trecutul acestei regiuni), ori chiar editorul Heimerl, să fi fost citite *Scrierile* literare ale lui Friedrich Gottlieb Klopstock. Cert este că *Temeswarer Nachrichten* aduce la cunoștința celor interesați posibilitatea cumpărării unor asemenea cărți.

Importante sînt totodată și informațiile politice desprinse din coloanele ziarului timișorean. Între ele, alături de acelea privind Europa occidentală sau continentul american, se află inserate știri cuprinzînd situația politică a Țărilor Române. Într-un articol publicat la 2 mai 1771, se aduce la cunoștința cititorilor următoarele : *«Pe cît se pare, rușii speră să mențină sub dominația lor Moldova și Muntenia [Valahia]. Ei caută de acum ca „lucrurile camerale" [Cameralwesen] să fie cuprinse într-o Constituție [Verfassung] bună, în care scop Feldmareșalul Romanzov [Rumianțev, n.n.] a chemat aici pe baronul Gartenberg din Varșovia»*[10].

Dincolo de toate acestea însă, *Temeswarer Nachrichten* se remarcă în mod cu totul aparte prin publicarea unui studiu destul de amplu și foarte important privitor la istoria Banatului. În suplimentul celui de-al II-lea număr al ziarului (25 aprilie 1771) se anunță că, începînd cu *«numărul următor»*, se va tipări *«o descriere istorică a Banatului timișorean»*. Redactorul foii preciza că studiul se adresează mai puțin cititorilor localnici (deoarece o mare parte cunoștea trecutul acestei regiuni) și mai mult abonaților din străinătate *(«auswärtige Pränumeranten»)*. Heimerl dorea să ofere astfel *«mai multe amănunte despre o provincie încă puțin luată în seamă în alte locuri»*. Într-adevăr, începînd cu numărul III, sub titlul *Historische Beschreibung den Banats Temeswar* apare amintita lucrare. Autorul nu este menționat în *Temeswarer Nachrichten*, iar analizele sau mențiunile care s-au făcut pînă azi n-au reușit identificarea lui. Descoperirea lucrării *Banatul de la origini pînă azi — 1774* de Johann Jakob Ehrler, în secția de manuscrise a Bibliotecii Universității din Budapesta (Egyetemi Könyvtár Budapest) de către cercetătorul Costin Feneșan ne-a ajutat să identificăm autorul. Confruntînd conținutul studiului publicat în *Temeswarer Nachrichten* cu acela al scrierii mai sus amintite, am ajuns la concluzia că este vorba de unul și același *J. J. Ehrler* [11]. Așadar, acest funcționar superior al administrației bănățene în timpul împărătesei Maria Teresia, și-a început cercetările cu mult înainte de anul 1774 (anul definitivării raportului său sintetic asupra trecutului bănățean), presupunem chiar în deceniul anterior, din moment ce în 1771 era în măsură să publice un fragment al viitorului său raport. Autorul german și-a dorit să informeze asupra vieții economice și sociale a Banatului, să pună la dispoziția autorităților numeroase liste privind situația localităților pe districte și cercuri, să descrie cît mai obiectiv posibil viața cotidiană a poporului român din acest ținut. Ehrler a descris istoria originii Banatului și a indicat în mod obiectiv hotarele Daciei în secolele I î.e.n. — I e.n., a stăruit asupra profilului moral și spiritual al românilor și sîrbilor, în cazul celor dintîi arătînd că *«în limba lor, ei își zic români, adică romani, fiind de altfel vestigii ale sus-amintitei colonii așezate în Banat de împăratul Ulpius Traianus. Limba lor are cea mai mare asemănare cu latina, după cum și îmbrăcămintea, datinile și hrana lor se asemuiesc încă mult cu cele romane din antichitate»*.

[9] Vezi *Temeswarer Nachrichten*, nr. 1 din 18 aprilie 1771 (anunță scoaterea în vînzare a 10 lucrări, unele în mai multe volume ; nr. II, 25 aprilie 1771 (anunță apariția manualelor școlare) ; nr. III, 2 mai 1771 (supliment) publică o listă de 10 titluri, majoritatea scrieri educative (alături de ele figurează și Diderot cu volumul *Theater*).

[10] *Temeswarer Nachrichten*, nr. III, 2 mai 1771.

[11] A se confrunta textul din *Temeswarer Nachrichten* nr. III și IV cu acela din lucrarea *Banatul de la origini pînă acum (1774)*, Timișoara, 1982, p. 24—27, 29—30, 38.

Vorbind despre vechimea și continuitatea românilor bănățeni, Ehrler a subliniat că toate celelalte populații, între care se numărau germani, maghiari, bulgari și evrei, pot conviețui în cele mai bune condiții cu populația autohtonă. Deși nu se ridica la valoarea contemporanului său F. Griselini, nefiind un om de știință, ci mai degrabă un funcționar meticulos, un arhivist harnic și inteligent, totuși Ehrler poate și trebuie să fie considerat un reprezentant tipic al iluminismului de sorginte teresiană și iosefinistă, preocupările sale în direcția stimulării progresului vieții sociale și economice din Banat aliniindu-se ideologiei despotismului luminat. El deschide calea unor cercetări istorice de mai mare întindere și comprehensiune ; ne gîndim la sinteza excepțională pe care o reușește F. Griselini la numai cîțiva ani distanță. De altminteri, este sigur că Ehrler a fost acela care i-a pus la dispoziție enciclopedistului italian o sumă de documente și statistici privitoare la Banatul veacului al XVIII-lea.

Dacă prin Ehrler se realiza contactul cu modelul cultural din centrul Europei, prin Griselini se realiza un mare pas înainte : Banatul devenea cunoscut în Apusul Europei. În 1773, istoricul italian prefața viitoarea sa amplă sinteză, publicînd în *Giornale di Italia* o primă relatare despre problemele economice, demografice și sociale ale Banatului în cursul secolului al XVIII-lea, respectiv de la data instalării dominației habsburgice asupra acestui teritoriu și pînă la 1773. Cartea sa, *Versuch einer politischen und natürlichen Geschichte des Temeswarer Banats*, editată la Viena în anul 1780 a fost tradusă fragmentar în limba română de Nicolae Bolocan în anul 1926 sub titlul *Istoria Banatului Temișan*.

Ce l-a determinat pe intelectualul iluminist orignar din Veneția să se apropie de acest subiect ? Mai întîi, istoria Banatului era în mare măsură necunoscută, stîrnind interesul oamenilor de știință, dar cu deosebire al înalților demnitari ai Imperiului Habsburgic, mai apoi, o descriere complexă a acestui spațiu geografic *«cu date adevărate și exacte»* putea permite oricui reflecții mai serioase asupra stării materiale și spirituale a locuitorilor [12]. Griselini a văzut trecutul regiunii din sud-vestul României într-o succesiune cronologică din antichitate și pînă în zorile epocii moderne, el fiind un susținător al ideii de continuitate a poporului român în zona carpato-danubiană. În cei patru ani pe care i-a petrecut în Banat, istoricul a făcut și o minuțioasă cercetare în teren a complexului etnografic al regiunii, descoperind cîteva excepționale, total necunoscute Europei acelei epoci, elemente legate de limbă, de port, de religie, pe care le-a descris pitoresc și cu o deosebită simpatie pentru populația autohtonă [13].

Pentru a complini imaginea noastră asupra sistemului relațional în sud-estul european, precum și aceea a legăturilor acestuia cu Occidentul, vom cita un exemplu extrem de edificator și puțin cunoscut pe care ni-l furnizează Karlovitz-ul, respectiv activitatea istorică prodigioasă a mitropolitului Ștefan Stratimirovici. Aflat sub influența istoricului german August Ludwig Schlözer, cel ce a deschis perspectivele studiului istoriei sud-estului european [14], cărturarul sîrb a preluat opiniile acestuia fie prin intermediul celebrei școli a Göttingenului, fie prin intermediul Vienei. De altfel, se știe îndeobște că multe din conceptele schlözeriene au exercitat o masivă influență asupra mediului intelectual din toate țările Răsăritului, receptarea lor atît în istoriografia românească și săsească, cît și în aceea cehă, slovacă, maghiară și sîrbească, fiind relevată în bună parte în documente, studii și sinteze. În cazul lui Stratimirovici, se pot descoperi nu numai noi raporturi cu gînditorul german, ci și modul în care istoricul sîrb a pus în aplicare învățătura școlii germane. De exemplu, preocuparea pentru istoria veche a popoarelor din sud-est, manifestată în aproape toate cercurile de intelectuali din Europa centrală, precum și premiul atribuit de Academia din Moscova pentru lucrările științifice cu privire la aceste etnii, au generat o reală dispută în problema originii valahilor. În 1805, istoricul rus A. I. Turgheniev (autorul lucrării *Monumenta Historiae Russiae)* cere mitropolitului și istoricului Ștefan Stratimirovici informații despre români. După profunde analize și lecturi comparate, contribuția intelectualului sîrb s-a concretizat în redactarea studiului *Despre Valahi* [15]. Folosind izvoarele antice,

[12] Francisc Griselini, *Istoria Banatului Temișan*, ediția Bolocan, Timișoara, 1926, p. 1.

[13] Vezi *Ibidem*, p. 153—179, 180—194 ; în scrisoarea a VII-a scrie despre *«valahii care locuiesc în Banat»*, iar în scrisoarea a VIII-a despre *«limba valahă»*, menționînd *«înrudirea ei cu cea italiană și cu altele care s-au format din limba „latină stricată"* (vulgară, n.n.)».

[14] Vezi A. L. Schlözer, *Allgemeine nordische Geschichte*. Halle, 1771.

[15] Silviu Anuichi, *Mitropolitul Ștefan Stratimirovici de Carlovit (1790—1837) despre valahi*, în *Biserica Ortodoxă Română*, XCIII, 1975, nr. 3—4, p. 415—425.

dar și ultimele lucrări istorice ale timpului său, Stratimirovici a avut meritul de a fi expus cîteva din cele mai clare argumente cu privire la originea romană a poporului român, demonstrînd latinitatea limbii române, asemănarea ei cu limba caravalahilor și cu cea italiană, respingînd totodată teoria tendențioasă a lui Sulzer. În acest sens, el a utilizat noua ediție a Cronicii lui Nestor, *Russische Annalen in ihrer slavonischen Grundsprache verglichen übersetzt und erklärt* (Göttingen, 1802), unul din izvoarele de seamă ale trecutului răsăritean editat de același corifeu al Göttingenului, A. L. Schlözer. Stratimirovici era membru al «Societății științifice» din Göttingen și, prin urmare, se afla într-un permanent contact cu viața spirituală a celebrului centru universitar ; astfel se și explică faptul că el este printre primii, probabil primul în sud-estul european, care utilizează și popularizează totodată recenta (la vremea aceea) ediție a *Cronicii* lui Nestor.

Cărturarul din Karlovitz a ținut să intre în contact și cu lucrările scrise de Johann Christian Engel care, deși discipol al lui Schlözer, era un oponent al acestuia în problemele de istorie și mai ales în acelea privitoare la istoria românilor transilvăneni. Totuși, nu poate fi trecut cu vederea faptul că același Engel nu este doar un «*defăimător*» al trecutului românilor, cum l-a numit Petru Maior, ci el este unul din istoricii care au contribuit hotărît la conturarea imaginii istorice a Principatelor în conștiința Occidentului, lucru pe care Barițiu l-a semnalat încă din secolul trecut cu onestitatea-i cunoscută [16]. Într-o scrisoare [17] adresată lui J. Ch. Engel (în vremea aceea funcționar al Cancelariei Aulice — *Concipisse aulique* —din Viena), datată 23 iunie 1805, deci tocmai în perioada în care pregătea studiul despre valahi, Stratimirovici îi mulțumea austriacului pentru ultima lucrare de istorie tipărită și pe care la solicitările sale a binevoit să i-o expedieze cu mare promptitudine. Este vorba de primul volum din *Geschichte der Moldau und Valachei*, tipărit la Halle în 1804 și care cuprinde, cum bine se știe, studiul intitulat *Literatur der Walachischen und Moldavischen Geschichte und Staatskunde*. De altfel, în baza scrierii menționate, am putea presupune că Engel a fost acela prin intermediul căruia învățatul sîrb a luat primele contacte cu școala Göttingenului, inclusiv cu Schlözer și cu *Cronica* lui Nestor editată de acesta. Printre argumentele care vin să susțină ipoteza este și acela că istoricul vienez a popularizat operele göttingenezului, impunîndu-l definitiv în spațiul est și sud-est european. Mai apoi, știm sigur că în cazul membrilor Școlii Ardelene prin el s-au stabilit legăturile cu școala istorică a Göttingenului.

Victor NEUMANN

CU VOLKER KLOTZ DESPRE UNELE ASPECTE ALE ȘTIINȚEI LITERARE ACTUALE

În cursul cercetărilor literare întreprinse la sfîrșitul anului trecut în R. F. Germania , i-am adresat profesorului Volker Klotz *, de la Universitatea din Stuttgart (unul dintre cei mai reputați specialiști în domeniul literaturii germane moderne și al literaturii comparate, cu largă disponibilitate către cercetările interdisciplinare) cîteva întrebări privitoare la destinul contemporan al criticii, istoriei și teoriei literare. Cu deosebită amabilitate și cu dorința vie de a intra în contact cu fenomenul literar românesc, profesorul Klotz ne-a împărtășit gîndurile consemnate în continuare.

---

[16] G. Barițiu, *Ioan Christian Engel*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 7, 1844, nr. 1, p. 1—2 ; vezi și J. Wolf, *loc. cit.*, p. 287.

[17] *Országos Szechenyi Könyvtar Budapest Kézirattár* (Biblioteca Națională Széchenyi — Budapesta, Secția Manuscrise), scrisoarea lui Ștefan Stratimirovici adresată lui Johann Christian Engel datată Carlovicz, 23 iunie 1805.

* Născut în 1930, Volker Klotz a studiat la Frankfurt pe Main. În 1968 devine docent, iar din 1971 — profesor titular la Universitatea din Stuttgart. În paralel cu elaborarea studiilor și lucrărilor de literatură, a susținut o vreme cronica dramatică, preocupîndu-se și de spectacolele de operă. Principalele lucrări : *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk (Bertolt Brecht. Încercare asupra operei)*, 1957 (ediția a V-a : 1975) ; *Geschlossene und offene Form im Drama (Forma închisă și deschisă în dramă)*, 1960 (ediția a IX-a : 1978). *Bühnen-Briefe. Kritiken und Essays zum Theater (Epistole dramatice. Critici și eseuri asupra teatrului)*, 1972 ; *Dramaturgie des Publikums (Dramaturgia publicului)*, 1976, *Europäische Abenteuerromane (Sue, Dumas, Ferry, Ratcliff, Verne, May) (Romanele europene de aventuri : Sue, Dumas, Ferry, Ratcliff, Verne, May)*, 1979 ; *Bürgeliches Lachtheater (Teatrul comic burghez)*, 1980. În prezent lucrează la o panoramă asupra basmului cult european.

I : Care sînt, după opinia dumneavoastră, problemele acute ale științei literare actuale ?

R : La întrebarea pusă — ca și la celelalte — se poate răspunde într-un spațiu limitat doar improvizînd pe seama unor categorii generale. Și aceste răspunsuri se referă numai la o mică selecție dintr-o mult mai mare masă de probleme !

Între problemele acute, socot a fi :

— prăpastia dintre teoria literaturii de nivel academic pe de o parte și publicul cititor obișnuit, chiar și instruit, de cealaltă parte — datorită supraspecializării cercetătorilor, care chiar și între ei abia se pot înțelege, și cu atît mai puțin izbutesc să comunice *cu cititorii profani*. O prăpastie de ordinul intereselor și de ordinul terminologiei. Determinată precumpănitor de constrîngerile carierei, se ajunge — aparent sau efectiv — în ce privește temele tratate, metodele folosite și modul de expresie utilizat, la un adevărat ritual esoteric.

— O frecventare de tip muzeal a tradiției, care nu cutează să se întrebe care dintre operele transmise de-a lungul timpului dețin — în ce ne privește — și care nu, o valoare estetică de întrebuințare.

— Din punct de vedere internațional, o anume aroganță a Europei Centrale, care prețuiește aproape numai literatura Franței, a Germaniei, a Angliei, a Italiei și eventual, a Rusiei, și care abia ia în considerație operele aparținînd literaturilor mai mici sau situate la marginile Europei (ca de exemplu literatura Portugaliei, a Danemarcei, a Finlandei, a Ungariei, a României).

— Încă o dată supraspecializarea profesioniștilor în domenii puține și mult prea restrînse. De exemplu, germanistul care nu cunoaște în suficientă măsură literaturile romanice, slave, ori scandinave, și ale cărui preocupări gravitează în jurul iluminismului german, va cădea lesne în eroarea de a-și aprecia greșit propriul obiect de studiu, întrucît îi lipsesc termenii de comparație.

I : În ce măsură teoreticianul, criticul și istoricul literar pot înrîuri astăzi, în mod efectiv, destinele unei literaturi ?

R : Acest lucru va fi în chip rațional cu putință doar atunci cînd teoreticianul se va implica în calitate de contemporan lucid, în producția literară a vremii sale ; atunci cînd nu va impune practicii teoria, ci îi va asigura acesteia din urmă o anume elasticitate ; atunci cînd își va utiliza experiența în materie de istorie literară pentru a interpreta, iar nu a deprecia *noul* în raport de vechi.

I : Ce părere aveți despre noile metode de investigare (de abordare) a literaturii ? Ne-au apropiat (sau ne apropie) ele realmente de esența actului artistic ? Cu alte cuvinte, v-aș ruga, să vorbiți despre utilitatea și pedanteria folosirii lor.

R : Prespun că întrebarea se referă la multiplele discuții teoretice și metodologice din anii '60. Dacă lucrurile stau așa, atunci, părerea mea în această privință e următoarea :

Aceste discuții au fost și sînt necesare și valoroase. Căci cine nu este dispus să explice cum și de ce trebuie cercetată literatura, acela este în primejdie de a formula doar opinii arbitrare, greu controlabile ; sau de a imita el însuși poezia.

Modul în care s-au desfășurat, însă, aceste discuții (ceea ce nu era obligatoriu) a dus în repetate rînduri la impas. Nu numai că ele nu au lămurit chestiunea abordării științifice a literaturii, dar au făcut-o adesea ininteligibilă. S-a pierdut din vedere nu o dată faptul că teoria are a se pune în slujba literaturii și a cititorilor și nu invers.

I : Credeți că sînt întrunite în momentul de față condițiile necesare elaborării unei istorii complexe a literaturilor europene în multitudinea intercondiționărilor lor ? Și dacă da, cum vedeți în mod concret, realizarea ei practică ?

R : Nu cred că există deocamdată posibilitatea elaborării unei *Istorii a literaturilor europene*, care să satisfacă atît cerințele *istoriei*, cît și pe cele ale *literaturilor*. Nu există întrunite nici măcar condițiile elaborării unei singure literaturi naționale ! Lipsește, în primul rînd, o perspectivă de ansamblu, semnificativă, care să dea seamă în egală măsură, atît de specificul individual al unei anume opere, cît și al unui anume autor, specific care să fie pe de o parte raportat la istoria genurilor și a instituțiilor culturale (precum : teatre, ziar, bibliotecă etc.) ; iar pe de altă parte să fie înțeles ca element coerent al istoriei sociale și politice.

Mai degrabă s-ar putea scrie, eventual, istorii intereuropene ale unor anume specii literare (comedia, romanul). Eu însumi încerc ceva similar cu o istorie a basmului cult european și am dificultăți ori de cîte ori trebuie să explic apariția și, respectiv, dispariția speciei într-o literatură națională sau în alta. Un regat pentru un fir călăuzitor !

(Dialog realizat de I. OPRIȘAN)

TEXTE ŞI PRETEXTE

DESPRE DOUĂ FELURI DE A FI ATENT *

Mihai ŞORA

TP — Dacă există două feluri de a fi atent, în nici un caz nu poate fi vorba de două simple nuanţe ale unui aceluiaşi fapt, funciarmente identic cu sine, ci mai degrabă de două feluri polar opuse.

DA — dar (cel puţin aşa-mi vine să cred) şi polar legate între ele.

MS — Şi unul şi altul aveţi dreptate. A fi. A avea. Între polii acestor două verbe, numite «auxiliare», indispensabile adică desfăşurării convenabile a tuturor celorlalte verbe prin care se exprimă acţiunea şi pasiunea omului, fiinţelor şi lucrurilor lumii ; între polii acestor două verbe generale, acestor verbe fundamentale, se consumă întreaga aventură umană.

TP — Sînteţi de acord cu mine că ea se poate consuma absolut la voia întîmplării ?

MS — Din păcate, acesta e chiar cazul cel mai frecvent. Dar tot atît de bine, deşi mult mai rar, se poate consuma şi după cum *trebuie* să se întîmple. Altfel spus : în respectul, fie al unei (mereu neştiute) «norme» (al cărei mod imperativ abia atunci se înfiripă, în dîrdora făptuirii, ca un lăuntric vector constitutiv al faptei însăşi) ; a unei «norme», aşadar, de continuă adecvare a manifestărilor la propriile lor reale virtualităţi...

DA — (adecvare în virtutea căreia — aşa-mi vine să cred — manifestările sînt investite cu Fiinţă şi Adevăr ; şi iată-ne căzînd din nou, cînd nici cu gîndul nu gîndeam, peste sintagma platoniciană *ontos on...)*

MS — fie a unei norme, deja constituite ca atare, şi care deci poate fi (cu osteneala de rigoare) însuşită din bună vreme de fitecine ; a unei norme, repet, de utilizare corectă a mijloacelor, de bună chivernisire a «avutului». Ei bine : la acest salt din întîmplător (adică din presiunea constrîngătoare a accidentelor acumulate şi făcînd carapace) în necesar (în libertatea suverană a necesităţii interioare)...

TP — !?

DA — !?

MS — (Nu înţeleg ! Ce v-a apucat să vă miraţi aşa, la unison ? Doar n-am spus : necesitate *exterioară ;* constrîngătoare adică ; am spus : *interioară ;* cu alte cuvinte : instituţivă nu numai de fiinţă şi de adevăr, ci, prin chiar asta, şi de libertate, — de singura libertate adevărată). Reiau : la acest salt din întîmplător în necesar intervine atenţia. Atenţia, în primul rînd (decontractată, disponibilă şi aşa-zicînd poroasă ; într-un cuvînt primitoare), la constituenţii Lumii din care faci parte şi care — în timp ce, şi pentru că, te îndrepţi spre ea ca să te umpli de ea — se revarsă în tine. Atenţia, aşadar, la ceea ce, în miezul întîlnirii tale cu ea, *este* Lumea cu adevărat şi — din aceeaşi înfocată ochire — la ceea ce tu însuţi *eşti* cu adevărat în miezul aceleiaşi întîlniri. Atenţia, altfel spus, la ceea ce *eşti-este.*

TP — De ce neapărat atenţia ? Lumea este şi tu eşti chiar şi cînd atenţia lipseşte.

---

* Textul acesta — cum să-l definim ? *eseu colocvial,* poate — face parte dintr-o nouă carte a lui Mihai Şora, în curs de elaborare. Prezenţa lui în paginile revistei de faţă se datorează unei necesităţi firești (şi esenţiale) de racordare a *ideilor literare* la planul *ideilor filosofice.* «Personajele» de aici, MS (=un *Mai Ştiutor* şi TP (=un *Tînăr Prieten)* sînt aceleaşi din *Cantata pe două voci* dedicată *rostului poetic,* intitulată *Sarea pămîntului* (Editura Cartea românească, 1978). Lor li se adaugă un misterios DA, a cărui identitate fi-va, poate, deconspirată la apariţia volumului respectv. [*N. Red.*]

DA — Dar poate că atenţia e indispensabilă, nu ca să fii oricum şi Lumea ea însăşi, la rîndul ei, să fie oricum...

MS — Bravo, amice ! De data asta ai căzut exact pe gîndul meu. Într-adevăr, ca să fii oricum şi Lumea să fie oricum, pentru asta nu-i nevoie de nici un fel de atenţie. Nici de acest soi de atenţie absolut decontractată şi infinit încrezătoare (saturată, adică, de speranţă), căreia hai să-i zicem «atenţie existenţială», de vreme ce stă cu ochii la A FI, căruia i se abandonează întru totul. Dar este neapărat nevoie de această atenţie neîntreruptă pentru ca tu să fii *cu adevărat* şi Lumea însăşi să fie *cu adevărat* — pentru ca să *fii—fie*, deci, cu adevărat pe întregul traiect al direi de actualităţii evanescente cu care participi la înaintarea generală a Lumii şi care, sub denumirea de «linie de univers», reprezintă de fapt o continuă integrare a întîlnirilor tale continue-discontinue (adică totuşi numărabile, deşi indisolubil legate) cu constituienţii Lumii pe care întîmplarea îi aduce sub incidenţa razei tale.

TP — Bine, fie ! Dar în al doilea rînd ?

MS — În al doilea rînd intervine o atenţie concentrată : o atenţie ascuţită şi penetrantă, activissimă şi operantă : atenţia la ceea ce *ai*. Ca să *mînuieşti* cu rigoare instrumentarul, de-a lungul aceluiaşi unic şi ireversibil traiect. S-o numim «atenţie operaţională», aşa cum o vedem stînd cu ochii pironiţi pe verbul *a face*, căruia îi pretinde să I se abandoneze întru totul ei.

TP — «Să I se abandoneze» ! În vederea a ce ?

MS — Ei, vezi, aici e aici ! Pe a-face-orice-oricum îl lăsăm evident de-o parte, ca neavînd nici în clin nici în mînec cu atenţia. Căci pe noi ne interesează doar a-face-ce-trebuie-cum-trebuie. Dar tocmai aici intervine linia de cumpănă între a-face-(strict)-în-limitele-şi-în-vederea-lui-a-avea, (atenţie strict operaţională) şi, pe de altă parte, a-face-aşa-încît-A-FI-să-se-poată-ivi-*prin*-şi-*în*-a-face (ispravă pentru care atenţia se cere simultan distribuită pe ambele ei niveluri şi moduri, ca atenţie îngemănată : existenţial-operaţională).

DA — Nu credeţi că ar fi bine să ne-o (să ni le) înfăţişaţi, deocamdată cel puţin, la modul disjunct, ca atenţie existenţială pe de o parte, ca atenţie strict operaţională pe de altă parte...

TP — ca să ne alegem şi noi cu baremi două idei limpezi, cu care s-o putem eventual lumina pe cea de-a treia, care nu se prea arată a fi...

MS — limpede, vrei să spui ? Bine, să ne limităm atunci la atenţia pur existenţială. Situată la un nivel de adîncime, ea este o atenţie de fin (şi exact) discernămînt. Neajutată de vreun corp de reguli dinainte fixate. Înaintînd tiptil, furişîndu-se cu paşi moi în noaptea căutării înfrigurate, din cînd în cînd punctată de străfulgerările găsirii. Un fir de lumină trează, străbătînd cu încăpăţînată solicitudine infinitul composibilului. (Ca să-l incite să se iste). Un apel îndrăgostit lansat în direcţia a ceea ce într-adevăr poate fi. (Ca să bine voiască a se închega. Ca să *fie* cu adevărat, desfăşurîndu-şi ghemul pînă la capăt şi măturînd, prin prezenţa lui irefutabilă, pseudo-prezenţa întîmplărilor lipsite de acoperire).

DA — (Lipsite, dacă am înţeles bine, de «acoperire-putinţă», în sensul *dynamis*-ului aristotelician. Nu ?)

MS — (Ai înţeles întocmai). (Şi acuma, îngăduie-mi să închei) : O atenţie absolut neasigurată. Rînd pe rînd temătoare şi încrezătoare. Fremătătoare, în orice caz. Încununată în sfîrşit (dacă şi cînd e) de lumina covîrşitoare a bucuriei de a fi.

TP — Pun pariu că, în totală opoziţie cu atenţia pur existenţială (fragilă, ameninţată şi lipsită de apărare), cea strict operaţională trebuie să fie înarmată pînă-n dinţi.

MS — Vezi ? Dacă nu pariai, nu cîştigai. Într-adevăr, aşa stau lucrurile : înarmată pînă-n dinţi cu reguli de conduită, atenţia aceasta operaţională, sigură de sine, înaintează liniştit, gospodăreşte, cu paşi apăsaţi, pe drum drept, în lumina egală (şi artificială : obţinută, adică, prin iscusinţa unui *artifex)* a investigării, spre un ţel dinainte prevăzut. Înarmată, cum spuneam (la plural, bineînţeles), cu reguli de conduită de mii şi mii de ori verificate de-a lungul unei întrebuinţări de mai multe ori milenare ; cu reguli de conexiune corectă (îndeobşte lineară) a unor elemente exterioare unele altora, rezultate din sedimentarea exprimărilor discontinue ale unui continuu flux de existenţă. O atenţie care-şi poate corecta eventualele erori făcute pe parcurs, parcursul ei fiind reversibil. O atenţie care-şi poate permite luxul, nu numai al calmului, dar al placidităţii, căci elementul ei e ceea ce stă, nu ceea ce se petrece. Ea nu e împletită din fire de timp ; e clădită din pietre

discontinue, ţinute împreună cu mortarul diverselor reguli operaţionale. Direcţiile ei nu sînt date de vectorul «dinspre-înapoi-spre-înainte», de-a lungul căruia Lumea alunecă (sau urcă ?) (sau se rostogoleşte ?) impecabil, cu toţi constituienţii ei deodată, ci de punctele cardinale ale spaţiului logic, între fruntariile căruia se poate merge de-a-ndăratelea, după voie şi după nevoie.

TP — Ştiu dinainte că mai vine ceva după. Vreau să spun că, dacă v-aş vedea blocat de alternativa în care noi, cei tineri şi devotaţi, v-am împins, zău că nu v-aş mai recunoaşte — în ambele sensuri ale cuvîntului : ca fiind dumneavoastră şi ca fiindu-mi maestru.

MS — Dă-mi voie să nu răspund pe loc la provocarea ta. Ca să ne putem aduna mai bine gîndurile, vă propun un scurt răgaz — cît să vă povestesc la amîndoi o poveste de demult, să zicem de acum 45 de ani, nu fără legătură (o să vedeţi) cu ceea ce ne preocupă pe toţi trei în clipa de faţă. Dacă ar fi să i se pună un titlu, i-aş spune *Visul unei nopţi de vară :*

Ca prin vis îmi aduc aminte de un film. Amănuntele i le-am uitat. Dar din noaptea lui răzbat pe neaşteptate, în trezia conştiinţei, crîmpeie de întîmplări din care se încheagă un sens ce nu poate fi uitat. Nu ştiu locul, nu ştiu veacul. Ştiu doar atît : că totul se petrecea în toiul nopţii. Al unei nopţi stranii. Mută, — dar cu o profunzime a muţeniei care te înfiora. Nu ca pîsla cea nesimţitoare, unde sunetele nu apucă să prindă viaţă. Ci ca pielea întinsă a unei tobe, încă nelovită de degetul soartei. Din miezul tenebrei, o mare aşteptare îşi trimitea spre lumea largă vibraţiile şi ele răsunau în inimile noastre.

Şi, totuşi, părea să fi fost o insulă : înconjurată cum era, din toate părţile, de marea ameninţărilor, da, fără îndoială, o insulă trebuia să fie. Dormea. Locuitorii ei osteniseră toată ziua ; făcuseră treabă bună şi acuma se odihneau. Dormeau. În mijlocul somnului lor, pe neaşteptate, — Vocea. Nu vocea timidă, dubitativă, ezitantă, apoi presantă, desigur, dar oricum acomodantă, a conştiinţei. O voce gravă, răspicată, fără echivocuri. O voce obiectivă, o voce a evenimentelor, o voce a Lumii însăşi, numind lucrurile cu numele lor adevărate, adică făcîndu-le să se arate aşa cum sînt cu adevărat. Deşirînd, odată cu vălul somnului, şi pe acela al iluziilor adormitoare. («Nu vă promit» aşa spune Vocea, «nu vă promit, pentru început, decît sudoarea şi lacrimile»). Ceea ce prindea glas în ea era într-adevăr grav. Într-adevăr era vorba de o insulă, căci de jur împrejurul ei plutea ameninţarea, iar ameninţarea aceasta plutea pe întinsul apelor care înconjurau somnul pămîntului din toate părţile. Da, o insulă era.

Vocea era gravă, dar nu ameninţătoare. Gravă, dar nu poruncitoare. Nu constrîngătoare. Era gravă, pentru că era grea de adevărul lucrurilor lumii, care este greu (adică grav). Era, la drept vorbind, vocea Lumii însăşi. Şi totuşi, nu venea numai din afară. Din toate părţile venea. Şi dinăuntru. De-acolo de unde fusese auzită : din inima somnului. Era însăşi vocea cea mai din-lăuntru, cea mai pitită, cea mai insinuantă, cea mai învăluitoare ce se poate închipui. Şi cea mai convingătoare, căci între ea şi înţelegerea ei nu se mai insinua nimic altceva : sunetul ei era dintr-o dată însuşi înţelesul ei, iar înţelesul ei era dintr-o dată de a face faţă la ceea ce trebuia făcut faţă.

Ceea ce articulase Vocea fusese un Apel. Un apel aruncat în noaptea necunoscutului. Un biet, un simplu apel grav, în inima nopţii. Şi din inima nopţii, din miezul cel mai moale al somnului, au apărut una cîte una, luminile pîlpîitoare ale torţelor : mii şi mii de promisiuni de lumină. Mobilizarea luminii începuse. O lumină firavă a clipit în noapte. Şi apoi încă una. Şi încă una. Torţe vii se apropiau una de alta. Numărul lor se înmulţea văzînd cu ochii. Oameni erau cei ce le purtau. Dar oamenii nu se vedeau la început, căci lumina torţelor era slabă. Apoi s-au văzut şi oamenii. Se putea oare spune că erau veseli, aşa pătrunşi cum erau de gravitatea a ceea ce întreprindeau ? Nu. Desigur, nu se putea spune asta. Nu erau deloc veseli. Erau ocupaţi. Literalmente ocupaţi. Locuiţi, adică, în întregime de ceea ce tocmai atunci făceau. Dar nici trişti nu erau. Bucuria stătea undeva pitită în tot ce făceau, gata să izbucnească dacă întreprinderea izbutea. Şi ea izbutea clipă de clipă, pentru că ei făceau, clipă de clipă, exact ceea ce trebuia. Ceea ce se cerea. Îşi puneau la punct uneltele, armele dacă vreţi, căci într-adevăr unii îşi garniseau tolba cu săgeţi, alţii mai întîrziau la cîte un amănunt al vreunei instalaţii de aruncat proiectile, alţii, în sfîrşit, îşi încărcau mîcile, sau mijloacele, sau mai încăpătoarele lor ambarcaţiuni (care după cum) şi, la lumina făcliilor, o porneau la vale, în toiul nopţii, pe repezi rîuri de munte, apoi din ce în ce mai mulţi, pe largile căi de apă ale şesului, ajungînd cu

toții, în zori de zi, la marea cea mare. Erau puzderie. Cît vedeai cu ochii, marea prinsese viață. Se mișca. Vibra. Aștepta să facă față. Putea face față.

La orizont — flota. Marile mijloace. Vase puternice, impunătoare, uneori de-a dreptul greoaie. Era bună flota, nu-ncape-ndoială. Fără flota aceasta, ce-ar fi putut face puzderia de ambarcațiuni de tot soiul care mișunau între țărm și orizont? Mai nimic desigur. Ba chiar nimic, nimic, absolut nimic. Calculul mișcărilor flotei celei mari fusese făcut dinainte. In multe variante. Mai exista și o marjă de manevră, ea însăși calculată, în interiorul variantelor calculate. Și încă una, pe deasupra variantelor. Și oricum, ca ultim recurs, un modus operandi capabil să te scoată oricînd din încurcăturile previzibile. Pe cînd puzderia de ambarcațiuni avea în fața ei, necalculabil, infinitul posibilului. Cum se putea descurca în infinitul posibilului?

...Și totuși seara, cînd soarta bătăliei s-a hotărît, și cînd bucuria și-a putut da drumul fără stavilă, s-a văzut limpede: nici atenția la ceea ce ești-este, singură, nu ar fi obținut victoria mult dorită: dar nici atenția la ceea ce ai, singură, nu ar fi ajuns la ținta dinainte calculată. E vorba, fără îndoială, nu de două atenții antagonice, ci de o singură atenție, simultan distribuită pe două niveluri: pe nivelul de profunzime al lui a fi și pe nivelul de suprafață al lui a avea. Însă cu această precizare (esențială) că a avea, care nu-i decît un subprodus sedimentat al lui a face, îi e de drept subordonat lui a fi.

DA — Înțeleg că atenția aceasta «duală», distribuită adică pe două niveluri, ar fi ca un fel de pîlnie întoarsă cu gura-n jos și plimbîndu-se avidă (de vreme ce e vidă: goală, vreau să spun, de toate celea, inclusiv de ea însăși)...

MS — (Dar, nu uita!: de o aviditate absolut neagresivă, lipsită de orice urmă de voință de însușire și acaparare, plină doar de bucuria de a primi).

DA — plimbîndu-se așa, cu gura-n jos, avid-disponibilă, pe infinitul de compenetrație al datului întîlnirii (sau al precuvîntului, dacă vreți), umplîndu-se de înțelesul viu (nemediat) (dar difuz) al acestuia și împingîndu-l...

TP — Împingînd pe cine? Sau ce?

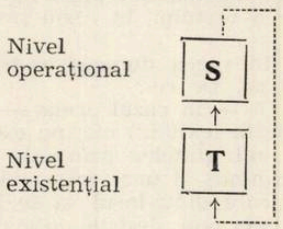
DA — Împingînd înțelesul, firește (înțelesul global al preacuvîntului adică) spre capătul ei (al pîlniei, să fiu bine înțeles: *recte* al atenției duale însăși); spre capătul ei îngust așadar, concentrat și operant, care la rîndul lui se plimbă pe nivelul de suprafață, pe nivelul lui *a avea*, pe nivelul prin excelență al instrumentarului: plin de cutiuțe, acesta, și de obiecte de tot felul, existînd dinainte de a fi ochite, precum și de toate rețetarele deja sedimentate (începînd cu modelele comportamentale și terminînd cu masa amorfă a cuvintelor din dicționare, cu începuturile de organizare întruchipate în sintagme gata făcute, tropi, sintaxe întregi, topici și retorici deja codificate, etc., etc.); care capăt îngust, deci, se plimbă pe acest nivel de suprafață al lui *a-avea-la-ndemînă)*. Dar nu se plimbă așa, în dorul lelii, cu abandonul caracteristic celuilalt capăt (totuși, intim solidar) al pîlniei cu pricina, al gurii ei larg primitoare, ci se plimbă cu un scop cît se poate de bine precizat: de a selecta, anume, din noianul pluralității acesteia etalate, exact ceea ce îi face trebuință pentru a da glas înțelesului ce-i dă ghes și de a organiza, concomitent, materia selectată în așa fel încît înțelesul acela global și cu adevărat unic să ajungă la propria lui ex-presie.

TP — Cele spuse de către devotatul dumneavoastră amic îmi aduc aminte de o frumoasă parabolă a lui Claudel, despre Animus și Anima, pe care — de abia acuma-mi dau seama — n-am prea înțeles-o cînd am citit-o. Asta pentru atenția dumneavoastră «duală», cînd adică Anima și Animus formează un cuplu strîns unit. Dar dacă cuplul se desface, iar desfacerea e sancționată de un divorț în toată regula? Atenția pur existențială pe de o parte și cea strict operațională pe de alta, cum mai funcționează ele în regim de separație? Nici visul unei nopți de vară, nici urmuziana poveste a pîlniei, nici parabola claudeliană nu m-au lămurit pînă la capăt în această privință.

MS — Realitatea este că atenția existențială (dacă și cînd e) își — ca să spun așa — secretează propria ei atenție operațională. Dar, în lipsa ei, de nu se știe unde (din umana libertate de opțiune desigur, zisă și liber arbitru) se iscă o atenție operațională capabilă să funcționeze și fără sprijinul celei existențiale.

TP — Iertați-mă, vă rog, dar impresia mea este că, și în cazul atenției «duale», existențial-operaționale, sprijinul acesta ar trebui să funcționeze în ambele sensuri: nu numai de la existențial spre operațional, ci și invers: de la operațional spre existențial. (Chiar dacă adevăratul — și singurul — temei al operaționalului e existențialul). Aduceți-vă numai aminte, în această ordine de idei,

de ceea ce spuneaţi în ziua a treia a unei întîlniri a noastre de mai demult. Citez : *«Personal, cred că spusa întemeiată devine într-un fel temeiul temeiului ; iar temeiul spus, adevărata spusă — inefabilă — a spusei»*. Iar, o zi mai tîrziu, reveneaţi la atac, aducînd noi precizări afirmaţiei dumneavoastră globale din ajun. Din nou apelez la păcătoasa asta de memorie a mea, care vă dă atîta de furcă. Spuneaţi, deci : *«Cu alte cuvinte, temeiul (încă zăcînd în fascinanta neştiinţă a „propriei" lui nedeosebiri) îşi cîştigă propria lui întemeiere în momentul în care, spunîndu-se (dar nu oricum, ci cu cuvintele ce i se potrivesc), se înstăpîneşte pe sine, iar spusa (nu oricare, ci aceea anume) îi devine temeiul temei. Cît despre temeiul spus (spus aşa ca într-adevăr el însuşi să se spună în cuvintele spusei), el este — el „în persoană" — sensul cel mai dinlăuntru al spusei, adierea ei inefabilă : nevăzutul, nepipăitul magnet al piliturii verbale»*. Transpuse în schemă, cum ştiu că vă place, cele două citate s-ar prezenta în felul următor :



E ca un fel de maşină cibernetică, nu ? — prevăzută, cum e, cu *feed-back*, în aşa fel încît *spusa* încă aproximativă să pună mereu în funcţiune mecanismele redresoare ale *temeiului*, pînă la «egalizarea» aceleia cu acesta. (În fond, aşa şi nu altfel se merge de la eboşă la formularea *ne varietur* : toată povestea variantelor eminesciene, la care de atîtea ori v-aţi referit, aici şi nu în altă parte îşi află explicaţia). Mi-aş permite să remarc, în plus, că litera T poate tot atît de bine semnifica şi *tăcerea, nu numai temeiul* : faimoasa tăcere din miezul vorbirii.

DA — Dar, oricum, nu tăcerea — zero, nici tăcerea plată : dezimplicată, adică, şi indiferentă, ci acea tăcere participantă, intens vibrantă şi suprem elocventă, care e sufletul oricărei vorbiri adevărate.

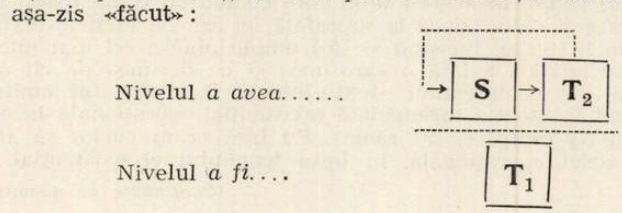
MS — Să vă răspund ! Dar, mai întîi, să vă mărturisesc perfectul meu acord cu ce le spuse de amîndoi despre tăcere. Cît priveşte maşinăria cibernetică invocată, două remarci aş avea de făcut : prima e că axul modelului prezentat e însăşi verticala (nondimensională) a imediatităţii şi continuităţi ; că deci intervalul dintre T şi S e, la drept vorbind, un interval nul ; cu alte cuvinte că însuşi *feed-back*-ul funcţionează în regimul non-dimensionalităţii şi al perfectei continuităţi, el fiind un *feed-back* intra-celular, nu unul inter-celular : palpitul neîntrerupt al intimităţii vii. A doua remarcă sună aşa : în modelul (vertical) prezentat, există «pe bune»...

TP — (pour de bon ?...)

MS — există totuşi, zic, două niveluri ireductibile (în chiar sînul intimităţii) : în continuu dialog (interior), ele indică, respectiv, pe *a fi* şi pe *a avea*, între care intermediază *a face*. Ei bine ! : acest *a face* (operaţionalul propriu-zis) a cărui rădăcină în *a fi* e înfiptă, se desfăşoară pe nivelul *a avea*.

TP — Nu înţeleg : de ce *«Ei bine !» ?*

MS — Pentru bunul motiv că acest a face e tocmai osia pe care poate bascula întreaga ta maşinărie, devenind orizontală de la un cap la altul. Şi ea chiar basculează de-a binelea în clipa în care, tot subţiindu-se temeiul (de fiinţă) al spusei, el (acest temei de profunzime) (să-i spunem T-1) nu mai poate fi captat de atenţia existenţială, iar în locul lui ne trezim că apare alt temei, unul de suprafaţă (să-i spunem T-2), în care putem recunoaşte «structura pre-textuală» a textului aşa-zis «făcut» :



Numai că, vezi tu, între cele două maşinării adineaori desenate diferenţa e ca de la cer la pămînt. Într-adevăr, orizontala fiind locul geometric al pluralităţii etalate, maşinăria ta — o dată orizontalizată, ca să spunem aşa — funcţionează din plin ca o maşină cibernetică obişnuită (ceea ce nu era deloc cazul în regim de verticalitate) : ea operează acuma seriat, păşind din treaptă-n treaptă, după legile linearizate ale cantităţilor discrete —, pe cînd, recunoaşte şi tu !, în infinitul de compenetraţie al continuului aşa ceva era, *stricto sensu*, cu neputinţă. Şi mai e ceva : structura pre-textuală T-2 e *pre-textuală* doar în sensul că e codificată şi răscodificată cu mult înainte ca problema însăşi a textului — *hic et nunc* — să se pună ; dar în elaborarea propriu-zisă a textului ea nu stă la spatele acestuia, nici dedesubtul lui (ca o neştiută cauză eficientă), ci *în faţă*, ca o deliberat ţintită cauză finală : o cauză finală care acţionează, prin buclă, ca un fel de (mereu ţinută sub observaţie) cauză eficientă. Modul de construire a textului va fi deci, în cazul acesta, din afară spre înăuntru (spre înăuntru ?), în timp ce modul de naştere a textului, în cazul precedent, era din lăuntru spre afară.

TP — Parc-am simţit în vocea dumneavoastră o inflexiune întrebătoare cînd aţi repetat *«spre înăuntru»*. De ce ?

MS — De ce ? Pentru că — în cazul acela — un lăuntru adevărat (un lăuntru, adică, al tăcerii din miezul textului) nici nu există, nici nu poate exista. Dinamismul unui atare text e nul. (Înţeleg prin asta că textul-construit-pe-dinafară e un capăt, un punct terminus al unei reasamblări de elemente preexistente, şi că obîrşie pentru altceva, care dintr-însul să se înfiripe, nu poate fi cu nici un chip.) De la un asemenea text poţi, desigur, *afla* cîte-n lună şi-n stele ; în situaţia lui a *şti* (ceea ce se cheamă a şti cu adevărat aşa cum din cînd în cînd, pe neaşteptate şi cu totul *hors de propos*, timp de cîte o secundă repede înnăbuşită, ni se întîmplă să *ştim*, cutremurîndu-ne, că vom muri) ; în situaţia aceasta de a *şti* nu te pune însă niciodată, — regimul lui fiind acela al *comunicării* (adică al unei mişcări de pură translaţie pe orizontala omogenităţii deja codificate), nicidecum al *cuminecării* (al comununiii, adică), a cărei condiţie *sine qua non* este întîlnirea. De altfel, parcă pe tine te-am auzit vorbind, pentru prima oară pe aceste meleaguri, despre *despre ;* tu ai pus atunci în evidenţă *«coeficientul de despreitate»* al unui anumit tip de limbaj (ceea ce englezii numesc *aboutness)*. De cum apare însă vorbirea *dintru*, simpla translaţie se dovedeşte total neputincioasă. Aici, transmiterea a ceea ce *ştii* ia drumul cotit al liniei frînte : al unei linii frînte cu vîrful unghiului îndreptîndu-se spre nivelul *a fi* (ca un fel de V mare, ale cărui două capete se întîlnesc *în* şi cuminecă *întru* piatra din capul unghiului).

TP — Sibilinic limbaj ! Eu, însă, ştiţi bine că sînt un înfocat adept al clarităţii şi (pe cît se poate) al distincţiei. (Deşi îmi aduc parcă aminte că eu aş fi lansat în discuţie — sau, totuşi, dumneavoastră — cuvîntul *cuminecare*, preluat ulterior şi de alţii ; şi asta încă de la începutul zilei întîia a interminabilei noastre dispute, pe care zău că n-o văd putîndu-se termina vreodată). Aşa încît din nou şi din nou vă implor să-mi traduceţi totul în clar.

MS — Bine, am să-ncerc să spun acelaşi lucru folosindu-mă de alte cuvinte. Aşadar textul — cu brutele lui denotaţii — o ia, ca foamea, de-a dreptul. De-a dreptul, adică pe orizontală. Aşa cum e de aşteptat, din cap plecînd, la cap ţinteşte. Cu *in*-textul, însă lucrurile se complică mult. Cu întreg alaiul lui de conotaţiii...

DA — (conotaţii făcînd corp comun cu fiinţa însăşi a emiţătorului),...

MS — in-textul (din miezul fiinţei iscîndu-se) nu se mulţumeşte să viseze doar capul ; el ţinteşte, aşa zicînd, sub centură : ceea ce caută el este ca, în acelaşi timp cu receptarea corectă a sensului brut al textului, să mobilizeze fiinţa latentă a receptorului, întregile lui resurse *proprii* de *in*-text — solidar, desigur, acesta (mai strict sau mai lax, după împrejurări), cu denotaţiile textului receptat, dar (aşa cum bine spuneai) făcînd în acelaşi timp corp comun cu fiinţa însăşi a receptorului. Să le mobilizeze şi să le aducă la suprafaţă, în aşa fel încît *in*-textul trezit la viaţă să dea năvală în textul receptat şi să-l umple pînă-n cel mai mic cotlon, însufleţindu-l şi conferindu-i totodată o «grosime» şi o «desime» pe cît se poate echivalente cu acelea ale complexului «text+*in*text» la momentul emiterii lui.

TP — Văd că tot la atenţia îngemănată (existenţial-operaţională la emiţător, operaţional-existenţială la receptor) aţi rămas. Eu însă eram curios să aflu cum funcţionează atenţia strict operaţională, în lipsa temeiului ei existenţial. Ascult.

(Continuare în numărul viitor)

Marin SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

Frumoasa adormită din pădurea defrișată sau „ale lumii înșirtejiri" în cronicile versificate

Tehnica filmului a atins aiurea performanțe de neînchipuit : se poate filma la lumînare sau chiar la flacăra chibritului ! Atît de perfecționată este camera de luat vederi, atît de sensibilă pelicula. O asemenea minune tehnică ne-ar fi necesară și nouă pentru recuperarea unui spațiu poetic, pierdut între două genuri, care, în negura timpului, își pîlpîie un opaiț fumegos : cronicile rimate *sau* istoriile versificate. *N. Iorga vedea în ele un nonsens, nici istorie și nici poezie :* «gen nenorocit, pe care-l poate salva numai un mare talent sau o aplecare spre glumă... Numele-i singur e o condamnare : pare că ai zice un sonet în proză !». *Iorga, mai puțin atent la «facerea de stihuri» și căutînd în aceste «sonete» interminabile o precizie istorică, pe care bineînțeles că n-o putea găsi, avea poate dreptate, din unghiul său de vedere. Dacă ar citi unele cronici rimate de astăzi, furia i-ar fi chiar mai mare și s-ar răzbuna, firește, tot pe bieții stihuitori de demult. Dar mie îmi e milă de ei — mi-e milă de literatura aceasta, aproape nesărată, totuși gustoasă, ca o lacrimă care ne ajunge din trecut pe buze. Ce să stăm acum să-i studiem substanța chimică ! O lacrimă e lacrimă și gata. Are adică și lirism. Ne interesează ca poezie. Aflăm, pe de altă parte, cît de cît, de ce s-a plîns atunci în versuri. Că versurile sînt imperfecte, o să vedem mai la vale. Dar ce, istoria era perfectă ?*

Aproape balade, care. nefiind populare din lipsă de șlefuire, n-au trecut din gură în gură, s-au păstrat în cîte un manuscris, caligrafiat după un timp, pierdut și regăsit parțial. Un izvor care nu curge și n-apucă să cînte din piatră în piatră. Autorul e cunoscut-necunoscut, pentru că în cele mai multe cazuri numele lui n-a mai fost transcris.

Baladele au eroi fantastici, legendari. Cronicile rimate pornesc de cele mai multe ori de la personaje reale și sînt calde de sîngele acestora. Ele relatează mai ales întîmplări năpraznice : uciderea lui Constantin Brâncoveanu, uciderea spătarului Stavarache, uciderea lui Grigore Ghica, pieirea vornicului Manolachi Bogdan și a spătarului Ioan Cuza etc.

Uciderî și pieiri ! Secolele al XVII-lea și al XVIII-lea colcăie de isprăvi de mirare, care, ieșind din cronicile propriu-zise, curg — un firicel subțire și îngrozit — în stihuri.

Vor să fie, oare, cronici ? Atunci de ce cochetează cu versul ? Par poezie de cancelarie *și pana care le scrie e deprinsă mai degrabă cu actele. Le-am mai putea numi* acte poetice. *Sau* certificate de poezie cultă.

Ele încep ceva mai devreme, cu versurile, cunoscute, ale lui Miron Costin, obsedat atunci — și cu temei — de originea latină a românilor. Sînt stihuri de «descălecatul țării» *și nu sînt rele :* «Neamul țării Moldovei de unde s-ar trage ? / Din țările Rîmului, tot omul să creadză». *Mai departe se rimează* «dahii» *cu* «vlahi» *și* «noastră» *cu* «voastră», *iar în capul versurilor îi găsim pe* «Trăian» *și* «Dragoș». *Uciderea acestui mare patriot putea constitui și ea, mai tîrziu, subiectul unei* «cronici de jale».

Savantul Dan Simonescu ne-a pus la dispoziție (cine altul putea s-o facă mai bine ?) un «corpus al cronicilor scrise în „stihuri"» : Cronici și povestiri românești versificate. Sec. XVII—XVIII *(Editura Academiei, 1967). Este cartea pe care tocmai o ținem în mînă cu emoție și bucurie. Se aduce un mare serviciu poeziei române culte, care, încet-încet, se dă mai înapoi cu cîte un secol, două, pe măsura descoperirii noilor vechituri și, ca să zic așa, în pas cu progresul. Progresul și interesul nostru în artă sînt de a fi cît mai vechi. Dacă n-avem o avangardă și înapoi (se întîmplă să studiez tocmai acum acangarda noastră* din-nainte) *n-am făcut nimic. Acești autori, care întocmeau lucruri noi pentru vremea lor, sînt, spune istoricul,* «în majoritatea cazurilor, anonimi ieșiți din rîndurile cărturarilor din tîrguri și orașe». «Cronicari mărunți» *care,* «spre deosebire de marii cronicari boieri, aduc în operele lor altă concepție, altă atitudine față de evenimentele pe care le înfățișează în povestirile lor». *Studiul lui Dan Simonescu, burdușit de informații și savant gradat, aproape epuizează problema, începînd cu istoricul cronicilor rimate și celelalte culturi (polonă, rusă, franceză, germană, maghiară, italiană etc. — unde s-a rimat, în evul mediu, în marginile istoriei și istorioarelor, din belșug) și terminînd cu valoarea artistică a textelor românești. În ce-i privește pe greci — prin urmare ș-așa deci —, Stavrinos a scris la noi o cronică versificată a lui Mihai Viteazul, Palamed și Matei al Mirelor s-au ocupat, tot în versuri, de istoria românilor (primul : epoca aceluiași Mihai Viteazul, al doilea : curgerea Țării Românești între 1602—1618). Deci impulsul ne putea veni și din exemplul grecesc, și din cel polonez, și din cel nemțesc ori maghiar. Poate că s-a ivit din sine însuși — era o modă care plutea în aer. Dacă tot facem istorie, hai s-o rimăm și noi ! — și-or fi zis autorii. Și s-au pus pe treabă.*

De acord cu Dan Simonescu și în privința valorii artistice a textelor. Cronicarii sînt «tehnicieni modești», *în ce privește rima și metrica. Au, în schimb, alte calități :* «ei se remarcă prin darul povestirii, prin realismul tablourilor descriptive (palatul lui Stavarache etc.), prin tonul glumeț și ironic, prin tendințe de satirizare și prin adîncirea caracterelor psihologice».

Atrag atenția Versuri pentru moartea domnului Grigore Ghica, întîmplată la anul 1777 octombrie 1. «Halul lumii cei deșarte» *sună aproape ca-n Eminescu. Căsăpirea domnului de către o ceată de bostangii trimiși de Poartă și paralizia cetății de scaun, care la auzul cuvintelor* «Ferman, bre !» *încremenea dintr-o dată, ca vrăjită, încît slujbașii împărăției ar fi putut tăia sute de capete, trimițîndu-le* «în cutie» *la Țarigrad — arată un soi de ticăloșie generalizată. Poarta întindea un fel de curse de șoareci domnitorilor sorțiți pieirii, și aceștia cădeau în ele cu o naivitate copilărească — naivitate condimentată și de un dram de fatalism. Un* «prieten» *turc, sus-pus, se face că are drum prin capitala Moldovei (ori a Munteniei : în cazul lui Hangerli va fi folosit, nu mult mai tîrziu, aproximativ același scenariu) și cere să-l* «vadă» *pe domnitor, dacă se poate fără martori, întrucît are să-i spună* «o vorbă» *tainică de la sultan. Intrau în funcțiune casele* «de beilic», *cu slugi cumpărate, trădările din suită, prostia slujbașilor. E cunoscut substratul mazilirii. Grigore Ghica se împotrivise luării Bucovinei* «de la turci» *de către austrieci, în 1775. Eminescu, bazat pe cronici (nu cred că le-a cunoscut și pe cele în versuri) vede în gestul voievodului un act eroic. Domnitorul e* «o figură bărbătească din istoria țării noastre, deosebită cu totului tot de umbrele efemere ale fanarioților, care l-au precis și care l-au urmat. Alături de rapacitatea predecesorilor, vedem pe acest bărbat, plin de dezinteresare, închinînd viața sa binelui public, simplu în obiceiuri, isteț la minte, cumpănit la vorbă, energic în fapte, acest bărbat care, domnind sub alte împrejurări decît acelea de slăbiciune a patriei sale, ar fi devenit o podoabă a veacurilor, nu un martir». *Poemul de care ne ocupăm povestește martiriul domnului Moldovei, după un scenariu care ar merita mai multă atenție dacă am avea timp și spațiu. Eroul este prezentat ca un personaj care, cuprins de oarecare presimțiri, se grăbește la întîlnirea cu* «ciasul morții» : «Poruncisă să gătească / Carîta sa cia domniască / Cu atîta grăbire mare, / Ca cum ar merge la primblare. / Adese zicè și întreba : / Ce nu-i aduc carîta ?» *Plecînd așa de grăbit, doamna rămîne plîngînd. Prins în capcană, vodă încearcă o împotrivire, dar bostangiii năvălesc* «și în cuțite îl luară». «El, de spaimă și de frică, / Să smînceșe și să arunce ; / Și cu dînșii s-au luptat, / Pînă ș-o fereastră-au spart, / Vrînd să iasă și să scape / De acia cumplită moarte». *Zadarnic însă, căci :* «Atunci, dar, și gelatu / I-au tăet de la trup capul, / Țiindu-l, mișcînd, în mînă, / Capigiului îl închină». *Trupul este dezbrăcat, jefuit de podoabe și cu o frînghie coborît pe fereastră pentru a fi îngropat. Nu putea lipsi meditația despre zădărnicia averilor pe lumea aceasta :* «Din averile

lui toate / Neavînd la a sa moarte / Măcar patru coți de pînză / Pe trup să i să tinză». *Mai există, în culegerea de care ne ocupăm, alte două versiuni dedicate acestui eveniment tragic. Remarcăm la toate trei stilul alert, tensiunea. alegerea meșteșugită a cuvintelor. Dacă prima, din care am citat, este mai închegată și mai cursivă, versiunea intitulată* Occisio Gregorii în Moldavia Voade tragedice expressa Scenae mutae, *cu indicații teatrale, mi se pare superioară pentru capacitatea de sinteză și convertirea faptelor într-un tablou deopotrivă istoric, liric și filosofic.*

În total sînt editate și studiate 22 de texte, cuprinzînd peste 9000 de versuri. Nu se poate întocmi o istorie a versificației românești sărind peste aceste «stihuri politicești» date la iveală în prețiosul op. Autorii scriu «pre scurt» (deși un text are nu mai puțin de 1328 de versuri...) și sub impresia evenimentului. Un fel de reporteri la fața locului istoriei.

După Miron Costin, pe care l-am pomenit acum, un alt autor cunoscut este Dosoftei, despre care am vorbit altădată. El figurează, la acest capitol, cu Cronologia domnilor Moldovei. *E fericită ideea de a pune în versuri pomelnicul domnilor :* «Și fiiu-său Sas vodă și cu Bogdan vodă / Cu doamnă-sa Mariia lăsînd bună rodă / Pre Fedor Bogdanovici Lațco să numiaște, / Cu doamnă-sa cu Anna de să pomeniaște. / Pătru vodă pre urmă purcească cu viță, / Carele-i dzic Mușatin în bună priință. / Stătut-au după-aceasta luminată rodă / Stăpîn țării Moldovei domnul Roman vodă...». *Obiceiul, străvechi, se leagă de-un șiretlic pentru captarea memoriei. Multe popoare își cîntau codurile de legi, spre ținere de minte. Asta nu înseamnă că legea nu era călcată, atunci cînd uitau ori le slăbea memoria. În ce privește pe mitropolit, cu versuri ca :* «Pătru-l chiamă pre nume și n-are prihană, / Lăsatu-ș-au în țară slăvită pomană / Mănăstiria ce iaste în deal la Gălata, / Că iaste pentru ospeți cu masa tot gata» *el este un precursor al unei direcții «imnice», reprezentată și astăzi tumultuos.*

Citim, la întîmplare, versuri din alte cronici :

«Iar Costandin vodă striga, / Pre împăratul blestema : / — Oh, păgîne și spurcate, / Cum ne tai fără dreptate ? / Cu ce-ț sîntem vinovați, / De perim nejudecați ?» (Uciderea lui Constantin Brâncoveanu). *Se simte aripa, nu numai a morții și-a dreptei mînii, ci și a poeziei populare, în care astfel de texte ies sau intră pe jumătate, ca niște pui goliși din găoace. De data aceasta, puii sînt ceva mai mărișori și vor să intre într-o găoace care nu-i mai încape, pentru că sînt prea culți. Au pene...*

«Apoi s-au dus în țară și mai înlăuntru / Pînă la apa ce să zice Motru / Acolo puțin au conocit / Și, dupre vréme, mănăstire s-au zidit. / De acolo s-au dus spre Vodița, / Unde-i acum schitul Topolnița»... «Și cînd soborul de Clain au fost adunat, / Atunci și Petru Aron în sobor s-au aflat. / O ! de nu s-ar fi mai născut, / Că multe răotăți acest om au făcut !» (Cronica mănăstirii Silvașului).

În afară de ucideri, croricile dau seamă și de multe alte «răotăți». Ele sînt adunate în focarul cîte unui cuvînt vechi sau ieșit din uz, precum : alijveriș, aman, ferman, gelat, apelpisiți *(disperați)*, arnăuți, bicisnicie, capugii. *Ele pomenesc de* dancălici *(soldați turci)*, mazdrace *(suliițe)*, dosădiți, manafi *(tot soldați turci) și de multe alte lucruri care merg de-a-ndoaselea. Vorba cronicarului :* «Vreme de on docuz (zece-nouă)». *Să nu-i uităm pe* taxildar *(încasatorul de dări)*, *pe* hainlar *(trădătorul)*, *pe* ighemon *(stăpînul)*, *pe* imbrohor *(vestitorul mazilirii)*, *pe* cațaonii *care veneau cu tot felul de* madele. *Cuvîntul* eftă *revine des și înseamnă, după prețiosul glosar pe care Dan Simonescu ni-l pune la îndemînă, «denunțare» sau «pîră». E o epocă într-adevăr bicisnică, de fanariotism și stricare a rînduielilor, de intrigi între diversele partide boierești, de incursiuni ale unor cete turcești care vin să taie capul cîte unui domn etc., etc.* Varvarîtichișul *e agravat de neistovita invenție de biruri. Cel care se dovedește maestru în această artă este Constantin Hangerli (1797—1799), unul din personajele preferate ale lui Dionisie Eclisiarhul. Marele cărturar oltean, prea puțin cunoscut, din păcate, l-a încondeiat pe Hangerli într-o proză savuroasă, pe care ar fi invidiat-o și Mateiu Caragiale. Domnitorul lacom este «eroul» cîtorva cronici rimate. Una, datorată lui Zilot Românul, destul de lungă, de 346 versuri, dar pe cît de lungă, pe atît de ispititoare. Românul, tot român ! Patriot mare, și cu talent. Diluția verbală umflă pînzele unui poem axat nu atît pe uciderea lui Hangerli, cît mai ales pe* văcărit, *birul introdus de acesta și care, se pare, a fost pricina decapitării sale :* «Iar cînd fu pe la dechembre, cam aproape de Crăciun, / Îndemna dracul pe vodă spre alt gînd groaznic nebun : / Ca să scoață văcăritul, un huzmet prea blestemat, / Prin cărți de afurisanii de arhierei legat...»

Simt mereu tentația de a povesti aceste poeme, de unde se vede că ele interesează, în primul rînd, pentru conținut. Rostul meu însă, nefiind istoric, este de a le găsi virtuți literare, ceea ce mă și străduiesc.

Există accente lirice, există frumoase legănări de cuvinte, metafore, comparații demne de atenție. «Plîngi, țară, și lăcrimează, / De boerii tăi ohtează, / Că, iată, au priimit urgie / Și cumplită surghiunie, / Departe în țări străine, / Căci au stătut pentru tine». *Sînt plînși, în curat stil elegiac,* «stîlpii» *țării, care cad pradă vremurilor neprielnice :* «Iată, dar, că ai pierdut / Stîlpii tăi ce ai avut. / Cine să te mai dorească / Și să nu te jăfuiască ? / Sau cui o să-i fie milă / Să te apere de silă ?»... «Plîngi, țară, te tînguește, / De starea ta te jălește, / Că la stare ce ai ajuns / Ești prea vrednică de plîns !». *Revine cuvîntul* plîngi *în cronica despre domnia lui Nicolae Mavrogheni...*

Recapitulînd : strădania autorilor de a rima în mijlocul atîtor belele (noroc de caracterul individual și sporadic al cronicilor, căci altfel autorii ar fi plătit bir greu pe rimărit, *creînd un nedorit precedent) merită în continuare interesul cercetătorului literar, care nu sînt eu acela. Gîndul meu de cititor (era să zic : în stele) în cartea poeziei românești, alcătuită cu atîta osîrdie și, de cele mai multe ori, într-o vitregie a vremurilor care sperie, a fost de a semnala (după alții) existența acestei năpăstuite epoci a versificației. O epocă putînd fi mutată cînd mai înainte, cînd mai înapoi, precum carele țăranilor din vremurile de demult, prevăzute cu două oiști.*

Fiind totuși mai rare năvălirile în răstimpul studiat, căruțașii versificatori își mai permit din cînd în cînd să dea cu amîndouă oiștile în gard : adică să facă artă în marginea realității, totuși cumplite, și în marginea gardului : poc-poc ! *Iată aproape o rimă, încă naivă, dar imperecheată.*

S-a trecut prea ușor, în istoriile literare, peste molozul, uneori disperant, într-adevăr, al cronicilor versificate. Ca în orice moloz, însă, se include și noțiunea de zidire. Aceste creații de început mustesc de toate promisiunile. Ele poartă amintirea vagă a epopeilor antice în vîrful peniței — o pană de gîscă zburată în neștire peste Capitoliu. Sînt private însă de posibilitatea amestecului divin — zei și zeițe —, aceasta fiind înlocuit de cele mai multe ori de amestecul din afară. Turcesc. Și cu o abstractă «soartă» *care e* «schimbăcioasă». *Și fără alegorii. Beldiman, cu a sa* Tragodie sau mai bine zis jalnica Moldovei întîmplare, *e nemilos cu noi. Cele 4260 de stihuri te invită mai degrabă la o clacă de numărătoare a versurilor decît la lectura lor. Ar trebui reeditat, totuși, separat, și el, și Pitarul Hristache, și mulți alții, într-o colecție de cărți de începătură a literaturii române. În tălăzuirea noianului de proză înoată cîte un vers frumos și disperat, ca un naufragiat în apele primejdioase ale oceanului, păzit, spre a nu fi mîncat de rechinii albaștri, de cîte un cerc de delfini jucăuși.*

CRONICI RIMATE

OCCISIO GREGORII IN MOLDAVIA VODAE TRAGEDICE EXPRESSA SCENAE MUTAE

1. occiduntur milites
2. oppromitur Voda
3. Strangulatur
4. Turris
5. Tr<a>gedica

PRAEAMBULUM

1. Acum tocma nu de mult
Lucru groaznic de temut,
În Moldova s-au tîmplat :
Perire ca de împărat.
Locu-i vestit și oraș
Să numește, să știți, Iași,
Cu primejdie și ostași !
2. Ghica voevod Grigorie,
Domn în mare dregătorie,
Vrînd a sta lîngă credință
Și neamului mîntuință,
Cu vicleșug s-au chiemat
Tirănește s-au tăiat
De bașa turcesc legat.
3. O amară prăpădire :
Însuș mérge la perire !
Că argintul l-au zăbovit
Și cu capu s-au plătit !
Că turcii îl năpădiră,
Măcar că doi <din> ei căzură —
Și viiața îi luară.
4. Care pînă vom arăta
Faceți bine-a asculta.
Și de-om greși, a erta.
Toate bine a îndrepta,
Că tîrziu toți ne-am sculat,
Fără gînd ne-am apucat
Iată, dară, am și lucrat.

PITARUL HRISTACHE

ISTORIA FAPTELOR LUI MAVROGHENI VODĂ...

După ce intră-n Bucureşti
La ce întîiu să priveşti ?
La galantomie mare
Sau la blînda-i căutare ?
Că-l vedeai cu-o plecăciune,
Încît era o minune !
Şi cu o galantomie
Plină de elefterie :
În toate părţile dînd
Bacşişuri şi aruncînd
Lei, esindarii şi groşi...
Sta azvîrliţi pe drum groşi ;
Iar dacă sosi la curte
Să mai vezi bacşişuri multe !
Sta răvărsaţi pe tipsii
Tot stamboli şi fonduclii
Şi cari din boeri mergea
Mîna de îi săruta.
Vedeai cum îi atîrnă
Cu pumnul galbeni pîn mînă.
Ne miram toţi, ce să fie
Această galantomie ?
Şi nimeni nu pricepea
Aceasta ce-nţelegea
Şi toţi mulţumiam, zicînd,
Că am dobîndit domn blînd.
După ce s-a aşezat
De nizam s-a apucat
Şi puse toate la cale
După a sa cugetare,
Arătînd o hărnicie
Cu o mare străjnicie.
Dete-ntîiu poruncă mare,
Ca toţi să-i dea ascultare,
Că cele ce el va zice
Nimenea să nu i le strice ;
Fie bune, fie rele,
El şi-o da seamă cu ele.
Apoi mai dete-un nizam
Să nu umblăm cum umblam
În zariflicuri şi-n plimbări
Şi în alte desfrînări,
Ci oareşice mai feriţi
C-apoi vom fi pededepsiţi.
Noi, după a noastră fire,
O socotiam îngrozire
Cu care domnii s-arată
Puţin, întîi, deocamdată —
Şi tot nu-i dam crezămînt,
Văzîndu-l la fire blînd,
Că o socotiam drept glumă,
Dar văzurăm că nu-i bună,
Că de o mică pricină
Te pomeniai că-l anină.
Numai ce-l vedeai deodată
Prin tîrg trecînd fără gloată,
Cu vre-o doi, trei dinpreună
Cu cîte o sapă-n mînă
Şi după ce se-ntorcea
Vedeai colea şi colea
Cîte-unul atîrnat,
De vreo şandrama legat,
Iar pe afară prin cîmpuri
Stau ţepele-nfipte pîlcuri,
Pe unii în ţepi căznind,
Iar pe alţii spînzurînd,
Încît ne cam speriarăm
Şi toţi la grijă intrarăm,
Văzînd fapte întocmite
Şi lucruri deosebite
Care altul n-au avut
Din cîţi domni am petrecut.
[. . . . .]
Avea cîţiva spînzuraţi
În port schimbat îmbrăcaţi,
Cu nişte mintene scurte
Numai pîn-la brîu făcute,
Cusute cu găitanuri
Şi la brîne iataganuri.
La cap cu şaluri turceşti
Cu şalvari largi încălţaţi
Şi cuţa pîn-la genuche
Cu găitanuri pe muche
Cu iminei în picioare
Şi în genuchile goale ;
Cu mînicile sumese
Şi pri mîini gloanţele dese.
Galeongii le zicea...
[. . . . .]
Mai avea obicinuit
Un tun : seara nelipsit
La un ceas îl slobozia
Cînd străjile se pornia
Ca să fie semn de strajă,
Mic şi mare s-aibă pază
De la un ceas să nu umble
Nimeni, nici să se mai plimbe
Nici călare, nici cu butca,
Că ştreangul îi va fi munca.
Deci noi ne mai speriarăm,
De plimbări ne mai lăsarăm
Şi cum auziam dînd tunul
Numa, toţi, pe-acasă drumul !
Şi nimeni nu îndrăznia
Să stea la musaverea.
Că, cît era noaptea de mare,
În strajă făcea plimbare
Şi te pomeniai cu el
Tiptil, în port fel de fel,
Turceşte, călugăreşte,
Schimbat ca doamne fereşte !
Apoi dacă mai trecu
Altceva mai nou făcu :
Dete strașnică poruncă
De puse pe popi la muncă,
[. . . . .]
Ca, cînd îl va căuta.
Să-l poată curînd afla.
Săracii popi ce păţise
Şi la ce potop sosise !
Ce muncă şi ce canon,
Că nu lipsiau din amvon
Cît era ziua de mare.
Stau priveghind în picioare,
Cu ochii pe drum sticliţi
Şi cu dinţii tot rînjiţi,
Să nu cumva să sosească
Şi poate să nu-i găsească,
Că ştia că-obicinueşte
De-i lovia tot făr-de veste.
Cînd nu le trăznia prin gînd,
Atunci îl vedea venind
Ori cu vreo cialma în cap
Sau cîte un camilaf,
De nu puteai să-i alegi
Nici ca să-i mai înţelegi,
Ci sta bieţii popi, săraci,
În zbangă, ştii, ca soldaţi,
Toată ziua nelipsiţi
Uitîndu-se pe la sfinţi,
Avîndu-i parigorie
La a lor melancolie.
[. . . . .]
Ne miram toţi, ce să fie
Acest foc şi grea urgie
Şi nimeni nu putea s-afle
Ce-nchipuesc aste fapte.
Unii zicea că-i om bun,
Cei mai mulţi că e nebun.
Alţii îl ţineau de prost
Şi nimeni nu-i da de rost.
[. . . . .]

MAZILIA ŞI UCIDEREA LUI HANGERLI VOEVOD

Nu pociu să mă pricep,
Ce să scriu şi ce să-ncep :
Ale lumii învîrtejiri,
Ce sînt totu cu îndoiri
Noi cu ochi le vedem
Şi totu nu ne încredinţăm,
Ci pornim la răutate
Căutăm la strîmbătate,
Pe alţii să-i jăfuiască
Ca cinstea să ş-o înmulţească.
Să lăsămu acum raiaoa
Ce cîştigă cu paraoa ;
Să venim la boerime
Ce iau totu de la prostime.
Fac carîte şi rădvane
Giuvaeuri la cocoane.
Dar ţara nu sărăceşte,
Ci înnainte foloseşte.
Şi cîndu vine v-o domniie
Care este cu hainiie
Atunci plînge, lăcrămează
Din blesteme nu încetează.
Frunză verde măr sălciu,
Cum au fostu şi Hangerliu !
Că hainu s-au arătatu
Şi la ţară au prădatu,
Cu dajdiie, cu zaherea
De la săraca raia.
Dijmăritu şi oeritu
Lua totu îndoitu,
Încă şi tutunăritu
Ce era de toţi ştiutu.
Iar cînd fuse în cea după urmă
Să trecuse şi de glumă !
Că au scos şi văcăritu,
Ce era cu blestem opritu,
Să dea seracii şi prostimea
Cumu şi toată boerimea,
De cal şi de vită mare
Să dea doi lei de fieşcare ;
Şi de viţel şi de cîrlanu
Ce era dă cite-un anu
Să dea numai pă jumătate
Nefiind ca celelalte.
[. . . . .]
Trei turci şi un harap
Cu peşuri legaţi la cap
Frunză verde coliliie
Au intratu în visteriie
Unde era adunaţi
Toţi boeri cei chemaţi
Şi, numai cîtu îi văzură
Toţi din gură amorţiră.
[. . . . .]
Şi pă loc au şi plecatu
Spătaru Mavrocordatu,
Ca să cheme niscareva delii,
Ciohodari şi tufeccii.
Dar, n-ar fi mai pomenitu,
Că norocu nu i-au slujitu,
Că turcu zicînd să saie
Harapu pă vodă să-l taie,
Îndată s-au repezitu
Cu hangeru l-au lovitu,
În ţîţă l-au rănitu.
Şi odată au strigatu :
— Gineri-mieu, ce mă laşi,
La aceşti doi ucigaşi ?
Atuncea s-au repezitu
Gineri-su cel iubitu
Ca să nu-i lase, să-i ia capu.
Dar, ce folos de el, săracu,
Că să bătea leşinatu
Ca un peşte pă uscatu
Din ochi vărsa lăcrămioare
Şi plîngea cu glas de jale :
— Ticăloasă, doamnă-a mea,
Astăzi rămîi fără de ea.
Am doamnă şi beizadele
Astăzi rămîiu făr de ele.
Unde sînt ca să mă vază
Ca să plîngă şi să-m crează ?
Că de astăzi înnainte
Nu le mai grăescu cuvinte.

ZILOT ROMÂNUL
DOMNIA LUI COSTANDIN-VODĂ HANGERLIUL

Vrăşmaşă lăcomie,
Pe mulţi văz supuşi ţie,
Ş-acum şi nici gîndesc
Că eşti o rădăcină
Cum singur te privesc.
D-amărăciune plină,
Săracii, văd, nu vede
Că tu îi faci de perde
Dreptul de a-l vedea ;
Şi vede hangereşte,
Ş-acolo nemereşte
Unde şi el zăcea.
Ci, fraţi, băgaţi de seamă ;
Foarte să vă fie teamă
Mai mult a lăcomi ;
Că cei mai mulţi viermi face,
Ca mana se preface
Din dulce a puţi ;
Şi vai celui ce pute !
Sabie se ascute
Pentru al lui grumaz.
Şi Gheena l-aşteaptă
Într-a cărui judecată,
Ah, doamne, să nu caz !

Bibliografie :

Cronici şi povestiri româneşti versificate (Sec. XVII—XVIII), *Studiu şi ediţie critică de Dan Simonescu, Editura Academiei, Bucureşti, 1967.*
N. Iorga, Istoria literaturii româneşti, *ed. a II-a, vol. II, Bucureşti 1928.*

Notă : Versurile se reproduc după ediţia Dan Simonescu, 1967.

SYMPOSION

FENOMENUL «CAPITALEI LITERARE»

Apărută din nevoia comunicării între domenii, într-o vreme cînd ideea interdisciplinarității încă nu se născuse, literatura comparată a rămas un teren al întîlnirilor, un spațiu deschis către mereu alte perspective. Receptivitatea, mobilitatea excepțională a abordărilor pe care ea le permite, nu sînt semne ale unei versatilități funciare, nesiguranța granițelor disciplinei nu traduce — cum s-a insinuat — o tristă imposibilitate de a-și defini obiectul, ci exprimă o insațiabilă aspirație către generalitate, către cuprinderea fenomenului literar în variatele sale aspecte, tendința firească de a depăși fenomenul pentru a-i înțelege esența. Pe scurt, literatura comparată este o cale specifică spre o filosofie a operei, spre o teorie a literaturii. Recentul congres de literatură comparată care a fost organizat la Paris, de Universitatea Paris IV (Sorbona), respectiv de *Centre de recherche en littérature comparée*, între 22—2 mai a.c., este o dovadă. Alegîndu-și ca temă de discuții *Paris et le phénomène des capitales littéraires — carrefour ou dialogue des cultures*, congresul punea în discuție, așa cum observa pe drept cuvînt Adrian Marino într-o corespondență de la fața locului, o problemă antropologică convertită într-una de sociologie literară : aceea a «centrului» *(Congresul capitalelor literare*, în *Tribuna*, nr. 26, 28 iunie 1984). Prezentînd cîteva din comunicările respectivei manifestări și tendințele care se degajă din ele, singurul nostru reprezentant la această întîlnire constata că, în ciuda existenței acestor centre, care impun în timp un sistem de idei, o scară de valori, «fiecare *centru* rămîne, de fapt, ireductibil și, în termeni absoluți, chiar inasimilabil. Coeficientul său de rezistență este proporțional cu originalitatea sa specifică» și, în consecință, «obsesia centrului unic este efectul unei iluzii și al unei dogme ideologice, sterile și pesimiste». Problema, îmi îngădui să observ la rîndul meu, se continuă cu aceea a dialecticei *capitală-provincie* care, pusă în termenii unei morfologii comune a culturii, ca să nu mai vorbim de unitatea tradiției, nu mai implică impermeabilitate la model, ci chiar exagerată acceptare, tendința oarecum nocivă de a prelua necritic modelul, căci capitala nu «consacră» după cum provincia nu «ratează», pentru a utiliza cuvintele lui Mircea Eliade dintr-un foileton de acum o jumătate de secol *(Provincia «ratează»* ?, în *Vremea*, 1936) ; «centrul», în acest caz, veghează precum un pol magnetic atras nu de autoritatea «capitalei», ci de valoarea investiției umane. De aceea am avut, la un moment dat, un «centru» poetic la Cluj, un altul al criticii stilistice la Timișoara ș.a.m.d. Și, în definitiv, a putea prezenta una sau mai multe alternative centrului tradițional este o elementară dovadă de maturitate, căci centrul (capitala) nu este o realitate de fapt — mă refer din nou la unele comunicări ale congresului de la Paris, în special la aceea a lui D.H. Pageaux — ci o imagine literară, un «mit».

Au fost prezentate și cîteva comunicări interesînd direct literatura română, privind fie tradiția bizantină, în cultura noastră, fie chiar scriitori români.

Catherine Cleynen, de la Université de Paris-Valenciennes, a investigat reflectarea Parisului în opera transilvăneanului Ion Codru Drăgușanu, iar Adrian Marino — care a și prezidat două ședințe ale congresului — a schițat o sinteză a prezenței aceleiași *capitale* în opera scriitorilor români contemporani (comunicarea a și fost publicată în românește : *Parisul văzut de scriitorii români de azi*, în *Transilvania*, nr. 9/1984).

Interesul materialelor prezentate la acest congres depășește însă cu mult sfera referirilor directe la realități și opere care ne aparțin. Diversitatea unghiurilor de vedere, problemele teoretice pe care tema congresului le presupune, metoda de investigare a unei realități sociologice din punctul de vedere al literaturii, toate implică și pe cercetătorul literaturii române, pe cititorul său.

Redacția *Revistei de istorie și teorie literară* a crezut util să dea publicității textele integrale ale unora dintre comunicările prezentate la congres *. Prima aparține unui mai vechi cunoscut al cititorilor români : Pierre Rivas (Université de Paris X), care a publicat acum cîțiva ani un foarte interesant și documentat articol despre *Valéry Larbaud et la Roumanie* (în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1. 1979, p. 30—43), specialist reputat în problema avangardei literare și autor al capitolelor privind domeniul lusitan (portughez și brazilian) din recenta sinteză *Les Avant-gardes littéraires au XX-e siècle*, patronată de *Asociația internațională de literatură comparată*.

Cea de a doua aparține lui Manfred Gsteiger, comparatist și teoretician literar aplecat îndeosebi asupra fenomenului istoriei literare, profesor la Universitatea din Lausanne (Elveția) ; asupra lui și a ultimei sale cărți, *Wandlungen Werthers und andere Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte*, s-a oprit recent tot Adrian Marino într-o cronică a ideilor, în *Tribuna* (nr. 7 1984).

Mircea ANGHELESCU

*** Prezența a cinci dintre comunicările la congresul «capitalei literare» în paginile revistei de față se datorează bunăvoinței prețiosului nostru colaborator Adrian Marino, care a obținut acordul de a le înfățișa tiparului românesc înainte de apariția lor în Actele acestei reuniuni internaționale.**

Îi adresăm încă o dată mulțumirile noastre, asigurîndu-ne totodată cititorii că celelalte comunicări, în afara celor deja înscrise în paginile care urmează, vor apărea în numerele viitoare ale revistei. (N. Red.).

MODERNITÉ, AVANT-GARDE ET CAPITALE LITTÉRAIRE INTERNATIONALE

La sociologie de l'avant-garde — incertaine dans ses méthodes et ses conclusions — s'accorde néanmoins à lier avant-garde et société industrielle. Déjà Sainte Beuve en 1831, dans un article sur «la littérature industrielle» parlait de «démocratie littéraire». Renato Poggioli pose le rapport de l'avant-garde à la société libérale alors que Saboczci l'interprète en relation aux pays en voie d'industrialisation (cas des futurismes, qui se déploient en Italie, Russie, Portugal, Pologne, Amérique Latine). Il s'agit dans tous les cas d'une rénovation thématique, au départ, liée à la *modernolatrie* contemporaine de l'essor des grandes métropoles ; d'une intégration esthétique de la modernité, du *merveilleux* moderne, qui de Balzac (qu'on songe au début de *Ferragus)* et Baudelaire aux surréalistes, associe capitale littéraire et rupture esthétique.

On dira d'abord que la Ville, en tant qu'opposée à la *Nature*, introduit le *discrédit mimétique* au coeur de l'esthétique avant-gardiste. «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique», pour citer Benjamin, accuse le pouvoir autonome — proprement poietique — de textes autotéliques, sans référent à la nature. *Non Serviam* — le manifeste creationniste de Huidobro, est pleinement explicite : littérature non plus miroir de la nature mais création «artificielle» comme l'est l'univers urbain ; la trajectoire de l'aventure picturale serait ici aussi explicite. Mais la rapport n'est pas moindre entre Révolution Industrielle, Révolution Sociale, Révolution Urbaine et essor des grandes capitales, et Révolutions esthétiques. Il s'agit — contre les hiérarchies de l'ancien Régime et des Catégories esthétiques du classicisme — d'un immense *brassage :* de peuples, de classes, de genres, de langues, de foules ; cette foule qui devient un personnage littéraire. La ville moderne est le lieu de la rupture, au coeur du dispositif stratégique de l'avant-garde.

L'exaltation des «villes tentaculaires» (image de la pieuvre comme paradigme du projet totalisant de l'avant-garde), et son référent urbain, est inséparable de la modernité depuis Baudelaire et Whitman.

Cette modernolatrie est d'abord thématique dans les premières avant-gardes, en particulier le futurisme. L'imagerie avant-gardiste se circonscrit autour des mythes modernes de la foule, de la machine, de la vitesse, du merveilleux moderne inséparable des métropoles ; ce réalisme magique se dialectise en collage avec le cubisme : poésie de la Tour Eiffel, de l'avion, de la Grand Roue, du sport, des affiches, de la publicité ; toute l'alacrité modernolatre et heureuse de cette première avant-garde se retrouve chez Apollinaire, Cendrars, Larbaud, Leger, Delaunay, etc... Il subsistera encore dans un certain réalisme surréaliste, *Le Paysan de Paris, Nadja* intègrent ce réel dialectisé par la photo ou le placard.

Au delà de cette rénovation thématique, la nouveauté esthétique de la modernité se traduit par la *rupture* et la subversion des formes. Nouvelle perception de la réalité, où le successif devient simultané *(Modernolatria et Simultaneita,* pour citer un titre classique) ; le discrédit du passé historique voit l'émergence de l'espace géographique (poètes du monde entier et des *Cinq Continents)*, la diachronie fait place à la synchronie, comme la métaphore à la métonymie. Telles sont les constantes théoriques du *Manifeste technique* de Marinetti, de l'*Esprit Nouveau* d'Apollinaire ; de la «nueva Sensibilidad» d'Ortega y Gasset et d'Olivieiro Girondo, dans son manifeste de *Martin Fierro*, de *O Espirito Moderno* de Graça Aranha. L'espace géographique de la capitale dicte son esthétique en même temps qu'il détruit l'héritage classique.

Mais simultanément, il lie et relie un espace qui tend à s'internationaliser. La capitale littéraire devient une Capitale Internationale. Toute avant-garde apparait en effet comme une Internationale Constituée sur la modèle des Internationales Révolutionnaires, inséparables dans les deux cas, des Mégapoles Industrielles. Il s'agit au départ d'un noyau à socialité limitée — le groupe dirigeant, orienté vers une *praxis* (travail *collectif* : la poésie sera faite par tous), s'exprimant par un Manifeste fondateur qui sonne les Guerres (Manifeste de Brunsvicg), les Révolutions (Manifeste de Marx), les rassemblements («Unissez-vous»), la rupture *(Mort à, A bas...)* à travers des manifestations (tracts, lettres, déclarations, agitations, assauts, scandales), ayant une visée totalisante (et totalitaire) : c'est la société globale qui est visée, le reste est «lits et rature» ; et une volonté internationaliste, avec des poles privilégiés (la Centrale), des poles secondaires et des lieux périphériques. A l'accord ancestral de la Terre, à la civilité urbaine traditionnelle, fait place le terrorisme provocateur, programmatique, erostratien

(l'avant-garde est acte pur, plus que style), inséparable de la Mégapole, lieu anonyme de la Foule Solitaire et sérialisée.

D'où un déplacement des capitales littéraires, sur le Modèle de *l'Urbs* Cosmopolite et Internationale qu'est Paris, capitale littéraire internationale. C'est à Paris que se publient les manifestes, actes fondateurs de l'avant-garde internationale : Manifeste du symbolisme du Grec Moreas, Manifeste du Futurisme de l'italien Marinetti (publiés dans un grand journal — où apparait le lieu entre avant-garde et mass-média). Paris devient l'*axis mundi* de la modernité, autour duquel gravitent tout les mini et les sous cosmopolis, soit par effet mimétique ou de contagion, soit par affiliation de fédérations à la centrale, à la Mecque de la Modernité (sur les modèles politiques ou syndicaux des Internationales).

On a justement souligné la fonction de ces centres comme dynamique de la rupture (bouillon de culture et lieu de rencontre, dialogue, convergence ou juxtaposition des idées nouvelles) par opposition au pays tout entier, et d'abord aux capitales littéraires traditionnelles. A littérature nouvelle, capitale littéraire nouvelle, comme dans les changements dynastiques ; ou peut-être est-ce le contraire ? La ville tentaculaire industrielle, cosmopolite — lieu de brassage — remplace la capitale culturelle classique, condamnée comme passéiste ; le haut-fourneau de la *culture* nouvelle s'emploie à enterrer les ruines de la *civilisation* traditionnelle. La Grande Milan futuriste relaie Venise, Rome et Florence, musées et cimetières de l'Italie, mises à mort avec le clair de lune. Moscou supplante Saint Petersbourg ; Lisbonne est la ville de la modernité contre l'académique, provinciale, médiévale et scolastique Coimbra ; «*Saint Paul hallucinée*» par en *bandeirante*, lors de la Semaine d'Art Moderne de 1922, à l'assaut de l'aristocratique et mondaine Rio. Et Barcelone — où nait le terme de futuriste, sous la plume d'Alomar — sera la Capitale espagnole de la Modernité Internationale, contre Madrid, trop castillane et castiza, malgré l'intermède ultraiste.

Dans ce dispositif, et selon la schéma des Avant-Gardes Révolutionnaires, politiques et sociales, Paris est le fédérateur avant-gardiste. A cause du «désert français», ou de la tradition centralisatrice très ancienne qui fait qu'il n'y a pas en province de Capitales régionales faisant contre-poids. L'internationale avant-gardiste y a un de ses sièges les plus prestigieux — Paris, capitale de l'avant-garde (comme Vienne a pu être un temps capitale d'une certaine modernité, ou même Berlin, d'un éclat intense mais d'une extension plus régionale — la Mittel Europa — que véritablement internationale). Paris, capitale où confluent d'innombrables métèques venus du monde entier, pour s'intégrer aux avant-gardes internationales, mais aussi pour y élaborer leur avant-garde spécifique.

Car dans la dialectique propre aux avant-gardes, celle d'une internationale qui est inséparablement un mouvement de contre-acculturation nationaliste aux marches de la Modernité, Milan, Moscou, Lisbonne, Sao Paulo, Lima, Mexico ; etc... (où la rupture, centrale dans l'avant-garde, avec le passé est rupture avec le modèle culturel, colonial ou cosmopolite, français ou européen), affirment, revendiquent et enracinent leur idiosyncrasie. «Le modernisme, dit Mario de Andrade, este un mouvement de la ville, il nait de la ville urbaine, et, plus que brésilien, il est Sao Paulo».

Le brassage des peuples, des classes, des marchandises des idées et des modes, propre à la modernité industrielle établit une équivalence entre les modes de production. Aux rites des Expositions Universelles chères à l'idéologie Saint-Simonienne (où les produits de l'esprit humain sont offerts au culte de l'humanité — laïcisation des pélerinages religieux), «correspond» la manifestation de l'avant-garde et ses propres rites (manifeste, congrès, Expositions Internationales, revues, etc...). L'avant-garde est la patrie du cosmopolite («celui qui n'a pas de patrie» selon la première occurence, en 1762), faite donc de «heitmatlos», de «dépatriés», existentiels, politiques, culturels. Et la viile cosmopolite internationale est un *non lieu* historique — un no man's land, qui est une patrie spécifique, celle de la modernité. C'est en *isolés* ou en *isolats* insulaires, linguistiques, régionaux, esthétiques, qu'on vécu, à Paris, par exemple, d'innombrables écrivains de la modernité ; en «*colonies*» : la colonie américaine ou sud américaine — mais en relation à quelle métropole, sinon la Mégapole d'accueil ?

C'est en *Nations* (comme l'on parlait jadis de «nation juive» de Bordeaux ou Lyon) qu'on vécu parfois ces Internationalistes. Mais en rapport de *diaspora* et en relation à quelle *terre promise*, sinon celle d'une Avant-Garde qui fut leur seule «région où vivre» ? Rien de plus *solitaire* que l'écrivain d'avant-garde la-

tino américain à Paris — lieu de sa *mort*, pour Vallejo, même lorsqu'il est, comme Cesar Moro, *solidaire* de l'Avant-Garde.

Et ceci bien que la relation géographique — «poésie du monde entier» — s'élargisse en cercles concentriques, en capitales régionales — Buenos Aires, Mexico (capitale surréaliste à la chute de Paris, où se réfugie Moro fuyant *Lima l'Horrible* et où il retrouvera bien des compagnons de l'aventure surréaliste parisienne).

On a dit que la patrie de l'écrivain d'avant-garde est sa lanque ; peut-être faudrait-il dire aussi que la patrie de l'avant-garde est *la* langue. L'intransitivité du langage avant-gardiste, et son expérimentation limite, du *zaoum* futuro-soviétique au lettrisme, est la métaphore de la structure urbaine industrielle antinaturelle. Mais, le plus souvent c'est le multi-linguisme qui est la demeure de l'avant-garde, avec langue fonctionnelle prégnante. On pourrait établir un lien entre avant-garde et capitale internationale, par exemple dans l'élection du français chez des métèques comme Moreas, Apollinaire, Marinetti, Cendrars, Yvan Goll, Juan Larrea, Huidobro, Moro, Henein, Tzara, Isou etc...

L'internationale avant-gardiste est une Multi-nationale dont la langue de fonction est le français. Il faudrait conduire cette analyse au niveau de la pratique littéraire. Si la ville est le lieu de l'errance — de la *zone* apollinairienne *où errent les heitmatlos* de la société moderne décentrée, le langage poétique est — depuis Whitman — celui de l'énumération chaotique (on le vérifierait chez Larbaud, Cendrars, Pessoa, Neruda ; le Lorca du *Poète à New-York*, contre le romance élégiaque de l'enracinement andalou). L'exaltation urbaine se traduit par une volonté d'ubiquité et de simultanéité de toutes les capitales. «Je suis toutes les villes» dit Withman, idée que l'on retrouve chez Cesario Verde, Pessoa, Larbaud, Apollinare, Cendrars — associée chez ces derniers au calligramme, à la radio, au cable, etc.., Inséparablement, elle s'exprime aussi par l'idée «Je suis toute la ville» — en particuier dans la poésie unanimiste chez Jules Romains, poète trop méconnu. Mouvement de diastole et systole, du «monde entier au coeur du monde» dirait Cendrars, où la cartographie poétique est, a-t-on dit, comme une seule et même ville, «comme une Babel harmonieuse et discordante». Souvenirs de villes aussi, dans la dimension historico-subjective, comme, dit Larbaud, souvenirs de femmes ; l'errance dans la ville est bien exploration du corps féminin, ou maternel, dans sa cloture et ses dédales, dans «ses plis sinueux» où se loge le désir et se déploie l'écriture. L'Urbs devient ainsi *l'Orbis*, immense damier constitutif de l'écriture moderniste, dans la topologie spatiale de la page, correspondant aux grands axes urbains de la Capitale moderne. Ainsi des décrochements typographiques de la ville futuriste, aux constructions savantes de la ville cubiste — Reverdy ou Huidobro —, à la simultanéité des calligrammes. Une relation d'isomorphie s'établit entre référents urbains et structure formelle du texte. On citera ici deux oeuvres paradigmatiques du Texte comme Urbs avant-gardiste : la *Prose du Transibérien* de Cendrars, et l'admirable *Cinco Metros de Poema* de Carlos Oquendo de Amat.

Centre et Périphérie sont au coeur de ce dispositif topologique. D'abord au niveau analogique — ou plutot *anagogique* — en relation (ou en nostalgie) à l'*axis mundi*. La ville de la Modernité est celle des *Limbes* (premier titre, on le sait, des *Fleurs du Mal*), celle d'une *Descente en Enfer* (le Wall Street de Sousandrade et de son *Guesa errant*), et d'une «Saison en Enfer» ; la ville de l'Avant-garde est celle du *Décentrement*, de la *zone*, poème liminaire et programmatique d'*Alcools*, et de *Paques à New York* de Cendrars, lieu de l'errance et de la quête, neutre culturellement (entre l'adieu au monde ancien et la pérégrination vers un monde nouveau) ; le lieu de l'errance et de la quête, inséparable d'une esthétique de l'erreur et du tatonnement — «memorable désastre» qu'est l'oeuvre avant-gardiste — de l'enquête et de l'essai, énivrante comme «les villes de France et d'Europe et du monde» de *Vendémiaire*, ou implorant pitié et indulgence pour ce combat de l'aventure «à l'orée de vastes et étranges domaines» *(La Jolie Rousse)* — Veilleurs aux confins, et aux limites de la ville et de la raison, chassés du centre et en quête de recentrement, exilés dans les banlieux et les périphéries, cercles de l'épreuve initiatique, décentrement topologique, existentiel et cosmologique, loin du coeur-sexe, la Place Dauphine de *Nadja*. La magie de la banlieue (du Douanier Rousseau à Cendrars, des surréalistes à Borges) est à la fois exploration des limites — celle du merveilleux des surréalistes, fuyant les quartiers culturellement marqués, en expédition improvisée vers des lieux *nuls* — et exploration

des détresses et des délices de la modernité, dans un monde qui a perdu son centre — et n'est plus que *Waste Land*. Or la fonction autophage de la capitale moderne — où le centre lui-même n'est plus que ruine, à l'heure du *Crépuscule des villes* — trouve encore son analogon dans la fonction anthropophagique de l'avant-garde, au coeur du modernisme brésilien. Déjà la fonction thanatologique de la ville était au terme de l'expérience des *Fleurs du Mal ;* le texte avant-gardiste est un tissu anthropophage et carnavelesque, un texte *métis*, traversé de polyglottismes, de «mésalliances linguistiques», d'affaissements sémantiques, à l'image des capitales post-modernes. Décentrement de la ville, décentrement du sujet (exemplaire ici l'expérience de l'hétéronymie chez Pessoa, mais à l'oeuvre déjà chez les poètes de la modernité urbaine, Rousseau, Balzac, Baudelaire, Whitman, Cendrars, Larbaud, Borges, etc...) ; décentrement de l'écriture enfin. L'écriture de la modernité est un habit d'Arlequin, comme le hèros de cette poétique qui est, selon Benjamin, perdu dans la fourmillante cité. D'où le caractère de *pérégrination* de l'écriture moderne, une dissémination de signes vers une impossible unité, a Work in Progress, qui se défait, une prolifération anarchique et cancéreuse, image des Mégapoles post-modernes (où la quête est remplacée par la *«manche»).*

La capitale post-moderniste n'est plus, comme dans les avant-gardes historiques, le lieu de l'expression de l'inconscient collectif, le théâtre privilégié de l'insolite et du merveilleux, polarisé par la femme au front d'étoile, catalysatrice des hautes tensions magiques et érotiques, mais, dans un décor de ruines, comme New York, ou purement fonctionnel, où le marketing fait loi, le lieu d'une autodérision néo-dadaiste qui se défait, car la société permissive et hédoniste n'oppose plus d'obstacle qui permettrait la *rupture,* inséparable de l'avant-garde. Ainsi se ferme le cycle de l'avant-garde à l'heure du Crépuscule des Villes et des Capitales Littéraires Internationales, à l'ère de la «planète cablée». L'intuition, centrale et fondatrice, de la simultanéité avant-gardiste est devenue lieu de processus informatisés et télématiques ; les signaux remplacent les signes. Tout est devenu contemporain et ubiquité sous l'oeil de Big Brother.

L'historien des avant-gardes serait tenté en conclusion de faire le point dans la trajectoire qui unit avant-garde et capitale littéraire internationale. Sans doute aurait-il fallu faire leur part aux relais culturels, privilèges des capitales internationales, en particulier des revues de statut international, unilingues, bilingues, multilingues, publiées dans des centres privilégiés, par des nationaux ou des étrangers, et qui sont des lieux de rencontre internationaux. Par exemple, *Der Sturm* à Berlin, *Amaota* à Lima, *Proa, Martin Fierro, Sur* à Buenos Aires, *Dyn* ou *El Hijo prodigo* à Mexico, *Manomètre* ou *Iman* à Paris.

Sans doute encore faudrait-il mieux cerner la cartographie de la modernité. Cette Babel a des fauxbourgs (les capitales satellites, comme Milan, Barcelone, Sao Paulo — attentives souvent à se décoloniser et affirmer leur spécificité : ainsi faudrait-il situer l'impact exact du futurisme) ; y a-t-il des Centres Internationaux ou un Centre Mobile se déplaçant selon les processus d'individuation des avant-gardes, leurs mutations diachroniques et géographiques : Milan, Moscou, Berlin, Vienne, Paris ? Chaque satellite devient, à l'heure des décolonisations, essor des Tiers-Mondes et travail anthropophagique, un centre irradiant, et bientôt spécifique, au contact du substrat indigène ; d'où mutation du gène, qui à Moscou ou Sao Paulo, n'est plus celui de Milan ; à Mexico, n'est plus celui de Paris. Toute avant-garde nationalise le projet internationaliste initial ; le futurisme devient cubofuturisme à Moscou, modernisme à Lisbonne ou Sao Paulo, ultraisme ici, stridentisme là, le surréalisme se mue en réalisme magique ou réel merveilleux. Ce ne sont que des mots ? Mais l'irruption des capitales régionales balkanise l'Internationale de l'Urbs-Orbis, la nationalise en l'enracinant. D'où les polémiques classiques sur l'antériorité et l'originalité des projets avant-gardistes, affirmation de la créativité des marches contre l'annexion impérialiste des Centres (relations Marinetti et futuristes russes ou latino-américains ; polémiques Huidobro-Reverdy ; Tzara-Breton, etc...). C'est la spécificité de chaque capitale littéraire qui revendique sa souveraineté et suzeraineté contre des risques ou tentations de vassalisation. Problème classique : Polygénisme ou Unigénisme des Avant-Gardes ? L'avant-garde est-elle dans «l'air du temps» (comme les grandes découvertes scientifiques) ? Nait-elle simultanément dans les capitales littéraires ? Où s'impose-t-elle par filiation, rayonnement ou mimétisme — à partir d'une capitale internationale ? On oscile ainsi entre *l'épigonisme* (révérence religieuse à la ville lumière

de l'avant-garde, comme on révère la capitale du Catholicisme ou la Patrie du Socialisme) ; la scission (mal endémique des avant-gardes) ; le schisme (mal endémique des internationales) ; et l'hérésie (destin des groupes périphériques et marginalisés, recherche d'une voie spécifique à l'avant-garde, troisième voie d'un Tiers Monde, qui est la tentation latino-américaine par exemple). On verra là encore le travail anthropophagique à l'oeuvre, la dévoration totémique du Père européen, et de la Mère Bérécynthienne Paris, le moment de la contre acculturation, la révolte contre la ville Lumière. Peut-il y avoir une Capitale Littéraire Internationale à l'heure des nationalismes ? Ou peut-il y avoir un Centre irradiant à l'heure de la «planète Cablée» ? Ou peut-il exister encore un *mythe* de la Capitale Internationale d'avant-garde à l'heure du cimetière des villes ? Les futuristes exaltaient la modernolatrie de la ville, dans des pays qui s'ouvraient à l'industrialisation (Italie, Russie, Portugal, Brésil, etc...) et où la Machine était encore un Mythe ; mais l'expressionnisme allemand, dans un pays ayant déjà une histoire industrielle dénonçant les aspects les plus tragiques de la ville en incandescence aux portes de l'Apocalypse. A l'optimisme futuriste s'oppose le désespoir expressionniste qui a déjà les accents du nihilisme post-moderne.

Pierre RIVAS

L'ÉCRIVAIN SUISSE ET LES CAPITALES ALLEMANDES ET FRANÇAISE : L'EXEMPLE DE KELLER ET RAMUZ

En 1795 Goethe publie dans la revue *Die Horen* dirigée par son ami Schiller un article d'à peine sept pages qui porte le titre surprenant *Literarischer Sansculottismus* [1]. Le «sans-culottisme» dont il est question, terme ici à connotation résolument négative, se rapporte à l'attitude irrévérencieuse, voire inculte du littérateur berlinois Jenisch, qui vient d'attaquer publiquement l'état actuel des lettres allemandes, incapables, selon lui, de produire des oeuvres en prose de valeur, des oeuvres «classiques». Le texte de Goethe est une défense du mouvement littéraire contemporain et une mise en place du polémiste, mais il est beaucoup plus que cela. Brièvement, en se concentrant sur quelques points essentiels, il caractérise la situation sociale de l'écrivain allemand privé de centre culturel, vivant dans l'isolement, jugé par un public sans goût, exposé à toutes sortes d'expériences inutiles, finalement harassé par les contraintes matérielles. Il faut, dit Goethe, tenir compte de l'étroitesse des conditions de vie et du morcellement politique et rendre justice aux efforts des écrivains actuels. Ne souhaitons pas les bouleversements qui pourraient changer les choses : «Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten». La décentralisation culturelle, l'absence d'un milieu littéraire qui établit des normes et qui constitue un «horizon d'attente» généralement accepté, l'impossibilité aussi pour les écrivains de disposer d'un lieu d'échanges, de communication, de formation permanents déterminent un état de fait et sont presque une nécessité. Une quinzaine d'années plus tard, Madame de Staël dira dans *De l'Allemagne* : «Comme il n'existe point de capitale où se rassemble la bonne compagnie de toute l'Allemagne, l'esprit de société y exerce peu de pouvoir ; l'empire du goût et l'arme du ridicule y sont sans influence. La plupart des écrivains et des penseurs travaillent dans la solitude...» [2].

Si le domaine germanophone n'a jamais eu de capitale littéraire à l'instar de Paris — car même entre 1871 et 1933 Berlin ne réussit à s'imposer que partiellement —, les centres culturels ne lui ont pas manqué, ce qui explique l'inconséquence de Madame de Staël qui, quelques chapitres plus loin, appelle Vienne

[1] dtv-Gesamtausgabe, Band 31, München 1962, pp. 105—109.
[2] *De l'Allemagne*, pp. S. Balayé, t. 1, Paris : Hachette 1958, p. 38 (Les Grands Ecrivains de la France).

«la capitale de l'Allemagne» [3]. Berlin et Vienne, Munich et Hambourg, Leipzig et Dresde, et jusqu'à Heidelberg et Weimar, ont eu leur période de gloire plus ou moins longue, plus ou moins marquée, en tant que point de gravitation d'une capitale littéraire idéale en quelque sorte itinérante. A tout moment le centre régional a été — et il est plus que jamais — susceptible de faire figure de centre littéraire tout court. A l'époque de Bodmer, Breitinger et Lavater, Zurich fut encore autre chose qu'une simple ville de province, et entre 1933 et 1945 ce fut à Zurich que se trouvait le véritable centre du théâtre allemand. En Suisse française, en dépit de l'importance considérable de Genève, la prédominance culurelle de Paris n'a jamais été sujet à caution. La position séculaire de la capitale littéraire unique semble établir définitivement le statut inférieur de la «province».

Lorsqu'on considère la position de l'écrivain suisse face aux grands ensembles culturels et linguistiques dont il dépend, il faut tenir compte toujours de cette différence fondamentale. Mais la position même de l'écrivain qui appartient à la région marginale d'une entité culturelle dont il est séparé par une frontière politique, encore qu'il soit de langue et de tradition littéraires différentes, invite à la comparaison. La mise en parallèle des deux grands auteurs alémanique et romand, Gottfried Keller et Charles-Ferdinand Ramuz, est d'autant plus justifiée que leur attitude présente d'emblée une ressemblance évidente. Pour l'un comme pour l'autre il n'y a pas de littérature nationale suisse ou, pire, une littérature spécifiquement helvétique que comme une sorte de caricature ou d'article folklorique (le terme est de Keller), l'un et l'autre affirment leur appartenance à la grande littérature dont il font partie de plein droit, allemande et française. Keller et Ramuz se sont expliqués sur ce problème de manière très claire et à plusieurs reprises, ce qui montre bien l'importance qu'ils y attachèrent ; par ailleurs il n'est pas absent de leurs oeuvres narratives (chez Keller notamment dans la première version de *Der grüne Heinrich*, 1853—1855, chez Ramuz par exemple dans *Aimé Pache, Peintre vaudois*, 1911 [4]). Comme le jeune Henri le Vert, qui déclare à son interlocuteur allemand que l'Alémanique «cherche sa culture dans les puits profonds du peuple allemand» («der deutsche Schweizer... holt seine Bildung aus den tiefen Schachten des deutschen Volkes» [5]), Aimé, qui vient de commencer ses études de peintre à Paris, écrit dans son cahier qu'il n'a vu jusqu'ici au Louvre que les tableaux de l'école française, «je suis allé premièrement à eux, parce que je parle français...» [6] Et alors que Keller se dit en 1875 «un ami des Allemands qui appartient à leur littérature» («ein Freund der Deutschen... und ein Angehöriger ihrer Literatur» [7]), Ramuz, en s'adressant en 1945 à son éditeur vaudois, formule de la manière la plus explicite : «Nous autres, nous sommes Français, j'entends que nous parlons français» [8]. Aussi loin qu'elle puisse aller par moments, cette identification n'est cependant jamais totale, et c'est ici qu'interviennent des différences profondes entre Keller et Ramuz. Pour le premier, la communauté culturelle avec l'Allemagne s'assortit d'une séparation politique tout aussi marquée : la Suisse en tant que nation ne saurait se confondre avec l'Allemagne (à la limite, mais seulement à la limite, ce sentiment national peut avoir une incidence sur la production littéraire, comme le dit Keller dans la lettre précitée : «wenn einmal geschweizert sein muss in solchen Dingen» !). Pour Ramuz par contre l'élément de différenciation ne s'appelle pas la Suisse, mais cette *Province qui n'en est pas une*, pour citer le titre de sa fameuse conférence de 1938, c'est-à-dire le pays idéal, latin, roman (sans *d*), francophone, vaudois, valaisan et savoyard qui s'oppose au centralisme parisien, mais bien davantage encore au monde germanique auquel participe la Suisse allemande [9]. A la différence de statut des capitales littéraires française et allemandes s'ajoute donc la dissemblance des représentations politiques et ethniques de l'écrivain alémanique du XIX-e et de l'écrivain romand du XX-e siècle.

[3] ib. p. 134.
[4] cf. mon article *Auszug und Heimkehr, ein helvetisches Literaturthema bei Keller und Ramuz*, in : *arcadia* 17 (1982), pp. 295—299.
[5] *Der grüne Heinrich* (Erste Fassung), München : dtv 1978, p. 43.
[6] *Aimé Pache (Oeuvres complètes*, t. 4, Lausanne : Rencontre 1967), p. 120.
[7] *Briefe, Tagebücher, Aufsätze (Werke*, Bd. 7), ed. M. Hürlimann, Zürich : Atlantis s.d., p. 452.
[8] *Lettres* 1919—1947, Etoy : Les Chantres 1959, p. 363.
[9] cf. Ueli Gyr : *Die Fremdthematik im Werk von C.—F. Ramuz, zur Bedeutsamkeit interkulturell-reflektierter Ethnozentrik in derLiteratur*, Bern-Frankfurt/m/ Las Vegas : P. Lang 1978 (Europäische Hochschulschriften XIX/A/13).

La vie de Keller est marquée par trois séjours importants dans des «capitales allemandes». De 1840 à 1842 il passe plus de deux ans à Munich dans l'idée de devenir peintre, tentative qui se solde par un échec. En 1848 le gouvernement zurichois lui alloue une bourse pour étudier à Heidelberg où il reste jusqu'en 1850. Du printemps de cette année jusqu'à la fin de 1855 il vit à Berlin, qui n'est encore que la capitale de la Prusse. Les trois villes ont exercé sur lui un attrait culturel spécifique: sous Louis Ier de Wittelsbach, roi de Bavière, Munich était devenu le «Isar-Athen», haut lieu de la peinture, de la sculpture, de l'architecture post-romantiques et néo-classiques ; Heidelberg est avant tout une ville universitaire de grand renom, c'est ici que Keller suivra les cours de Ludwig Feuerbach et fera la connaissance de l'historien littéraire Hermann Hettner ; Berlin enfin, bientôt la capitale de l'Empire allemand, est en passe de devenir une grande cité industrielle et un centre culturel, Keller y est notamment attiré par le théâtre. Le jeune peintre et futur ecrivain est explicite : il fait se dépayser, il faut affronter de nouvelles expériences («beim Manne ist es eine Notwendigkeit, dass er in die Fremde gehe» [10]) écrit-il en 1842 ; Munich lui apparaît comme la terre promise («Endlich bin ich angekommen in dem gelobten Lande» [11]). Heidelberg est non seulement un endroit idéal pour poursuivre une formation historique et philosophique, c'est aussi une possibilité d'entrer en contact avec la vie littéraire ; ville allemande, elle est une place où se joue le destin des lettres auxquelles Keller veut s'intégrer : «Dazu kommt, dass ich in Deutschland eine Menge der wichtigsten Bekanntschaften schliessen kann, ich bin auf dem eingentlichen Platze der Literatur, welcher ich mich einzuverleiben zur Lebensaufgabe machen muss» [12]. Quant à Berlin, la «métropole rusée», elle est un centre théâtral avec un public remarquable, la circulation des idées y est intense et Keller en profite beaucoup : «Inzwischen ist es (..) schon ein bedeutendes Schauspiel, die Bevölkerung einer so pfiffigen Weltstadt, wie Berlin, vor der Bühne versammelt (. . .) zu sehen» [13] ; «Berlin hat mir viel genützt (. . .) Ein reger geistiger Verkehr (. . .) regt den einzelnen immer vorteilhaft an» [14]. Mais les quelques citations que je viens de donner sont trompeuses. Presque toujours elles s'accompagnent de jugements négatifs. Keller n'aime pas Berlin, il le dit sans ambages, et ses habitants ne lui conviennent guère [14]. A peine arrivé, il écrit à Hettner le 29 mai 1850 qu'il est étonné et choqué de la manière erronée ou quelconque dont les metteurs en scène et les acteurs interprètent les textes. Et dans la même lettre du 18 février 1852 où il parle de son intention de faire représenter une pièce par un grand théâtre berlinois, ce qui lui ouvrira une centaine d'autres scènes allemandes, il traite la capitale prussienne de «Saunest» [15]. Pareillement il injurie Munich — «Ein liederliches, sittenloses Nest/Voll Fanatismus, Grobheit, Kälbertreiber...» [16] — et même Heidelberg [17]. Plus significatifs encore que ces sauts d'humeur, auxquels s'ajoute la méfiance du républicain helvétique face aux monarchistes allemands, sont les passages où Keller nous fait comprendre que le séjour dans les capitales étrangères n'est qu'une période de préparation et de solitude : l'apprentissage qu'il y fait n'est pas celui de l'«autre», mais du «moi». Ainsi Berlin est un lieu de pénitence et une cellule de prison qui l'oblige de rentrer en lui-même et de développer ses propres ressources : «Es gibt aber auch keinen besseren Bussort und Korrektionsanstalt als Berlin, und es hat mir vollkommen den Dienst eines pennsylvanischen Zellengefängnisses geleistet, so dass ich in mich ging und mich während dieser ausgesucht hundsföttischen Jahre zu besseren Dingen würdig machte...» [18].

Ici, nous ne sommes pas loin de Ramuz, qui décrit «cette obligation de solitude et de repliement sur soi-même» dont Aimé Pache est tourmenté à Paris [19], ni de Jean-Jacques Rousseau, qui fait appeler Paris un «chaos (qui) ne m'offre

---

[10] *Briefe, Tagebücher, Aufsätze* p. 53.
[11] ib. p. 42.
[12] ib. p. 142.
[13] Ib. p. 186.
[14] ib. p. 196.
[15] ib. p. 196.
[16] ib. p. 67.
[17] ib. p. 149.
[18] Cit. in : *Gottfried Keller* in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Bernd Breitenbruch, Reinbek : Rowohlt 1981, p. 59 (Rowohlts Monographien).
[19] *Aimé Pache* p. 125.

qu'une solitude affreuse»[20]. D'autre part Keller, après ses séjours prolongés en Allemagne, souligne bien les côté positifs de Zurich, non seulement la beauté du paysage, mais aussi l'activité culturelle qui, mis à part le théâtre, est parfaitement comparable à Berlin[21]. La décentralisation culturelle traditionnelle du domaine allemand donne sa chance à Zurich comme à n'importe quelle capitale littéraire du futur Reich. A cet égard l'attitude de Keller ne fait que confirmer (ou renouveler) un état de fait existant depuis le XVIIIe siècle et qui caractérise encore, et peut-être plus que jamais, la situation actuelle.

En dépit de certaines ressemblances, les incidences du problème sont passablement différentes chez Ramuz. L'écrivain vaudois a vécu à Paris, où il s'est rendu d'abord pour écrire une thèse, pendant de longues années ; entre 1902 et 1914 il y passe la majeure partie de son temps. Depuis le début de la Première Guerre mondiale et jusqu'à sa mort il vit près de Lausanne. En 1938 il publie *Paris, Notes d'un Vaudois :* c'est le document capital sur ses relations avec la capitale française, mais ce n'est pas le seul ; il en parle, parfois dans des termes semblables, dans bien des essais et articles, dans des lettres privées et «publiques» (les deux *Lettres à Bernard Grasset* de 1928/29), dans des romans aussi. A la différence de Keller, pour qui les capitales allemandes ont pris, presque organiquement, une place réelle, mais périphérique dans sa géographie culturelle, Ramuz a considéré Paris toujours comme «un centre universel et le centre pensant du monde»[22], comme «la capitale d'une langue, et qu'il est notre capitale parce que cette langue est notre langue»[23]. Ainsi il peut bien dire, en parlant des cantons romands et de leurs chefs-lieux : «Chacune de ces petites capitales vit sa vie à sa façon et tâche de son mieux de satisfaire aux besoins particuliers du canton dont elle est le centre»[24]. Un peut plus loin il rectifie : «Car Paris est quand même tout d'abord notre capitale, à nous autres Suisses-Romands»[25]. Cette ambiguïté reflète l'immense attraction que Paris a toujours exercé sur les écrivains francophones ainsi que le sentiment de gratitude que Ramuz a ressenti pendant toute sa vie face à la capitale française, mais aussi son besoin fondamental de s'en distancier. Comme Aimé Pache, Ramuz a ressenti Paris comme un contraste qui a renforcé son propre être, sa condition de «provincial qui n'en est pas un». Pour citer ses termes : «C'est ainsi que Paris n'a pas fait de moi un Parisien de deuxième zone, mais bien un Vaudois renforcé, un Vaudois qui s'est trouvé bien plus Vaudois au moment de le quitter que quand il y était venu. C'est à Paris que je dois d'avoir été docile, moi aussi, à une certaine réalité qui m'était donnée, de même qu'il l'était à la sienne...»[26]. Cependant cette altérité reconnue, défendue et illustrée par l'écrivain, ne fait pas disparaître les liens d'identité linguistique et culturelle qui le rattachent à Paris (tout au plus pourrait-on dire qu'ils sont quelque peu relâchés par l'importance qu'il donne à la «latinité» non parisienne, «savoyarde» ou «méditerranéenne»). C'est que Ramuz, influencé comme beaucoup de Romands (et non seulement de Romands !) de sa génération par la pensée de Maurras[27], est tout de même sceptique face au jacobinisme centralisateur : «Paris a un peu trop négligé de considérer qu'il était avant tout la première des paroisses de France, ou comme un résumé des paroisses de France ; d'où une rupture, une scission, une faille, qui semble devenir chaque jour plus visible, maintenant que l'industrie entre chaque jour davantage en concurrence avec l'agriculture... (..) Or, le paysan, c'est encore la nature et les provinces paysannes par rapport à Paris, la nature...»[28]. Il ne s'agit pas, pour Ramuz, d'un «retour à la nature» sentimental, mais de retrouver «le concret», l'authentique. Malheureusement la province française est «devenue et depuis bien longtemps singulièrement silencieuse»[29]. C'est ici que peut et doit intervenir cette «province qui n'en est pas une», c'est-à-dire le pays de Vaud idéal, et c'est à partir de là

---

[20] J.—J. Rousseau : *Julie ou La Nouvelle Héloise,* p.p. R. Pomeau, Paris : Garnier 1960, p. 207 (Classiques Garnier).
[21] cf. lettre à H. Hettner du 6 novembre 1856.
[22] *Paris, Notes d'un Vaudois (Oeuvres complètes,* t. 17), p. 340.
[23] *Une Province qui n'en est pas une.* Paris : Grasset 1938, p. 29.
[24] ib. p. 19.
[25] ib. p. 29.
[26] ib. p. 47.
[27] cf. Charly Guyot : *Comment lire C.F. Ramuz,* Paris : Aux Etudiants de France 1946, p. 84.
[28] *Paris, Notes d'un Vaudois,* p. 346 s.
[29] ib. p. 341.

qu'une nouvelle création littéraire, qui est aussi (et essentiellement) une création de style, peut se réaliser, non pas comme un «art des marches», que Ramuz a toujours considéré comme un «art inférieur»[30], mais comme une tentative «de transporter dans le français et dans le français „littéraire" les vertus toutes vives encore d'une espèce de patois natal»[31], en abolissant la «distance entre penser et formuler, de sorte que la formule continue à vivre extérieurement de la vie même qu'elle avait au-dedans de vous»[32]. L'apprentissage de cette liberté de devenir soi-même, Ramuz l'attribue encore à Paris avec cette belle phrase : «C'est Paris lui-même qui m'a libéré de Paris»[33].

Comme Keller, Ramuz retourne à la périphérie dont il est issu, non pas pour se marginaliser, mais pour retrouver ces «vertus toutes vives» qui lui permettent de faire oeuvre de création française. Dans les deux cas l'expérience de la (ou des) capitale(s) littéraire(s) a été indispensable. Mais à la différence de Keller, Ramuz n'a jamais «renoncé» intérieurement à «sa» capitale. Ceci tient à plusieurs circonstances. Il y a, d'abord, la position minoritaire de la langue française dans le cadre de la Confédération helvétique. Pour Ramuz il n'a jamais été possible d'identifier sa patrie spirituelle à la Suisse, comme l'a fait Keller, chez qui la conscience sociale et politique est bien plus concrète que chez le Vaudois. La situation historique des deux auteurs est évidemment différente : Keller appartient à la Suisse libérale et bourgeoise du XIX-e siècle qui édifie un état démocratique moderne, distinct de l'Allemagne conservatrice, tandis que Ramuz, à l'époque du fascisme européen et durant la deuxième Guerre mondiale, vit dans cette Suisse de plus en plus repliée sur elle-même un peu comme un étranger bienveillant qui se sent solidaire de la France. Mais, à ce niveau-là, la comparaison risque de devenir boiteuse, parce que Ramuz est un homme foncièrement apolitique qui pense avant tout à forger sa propre esthétique. Le «cantonalisme» romand, qu'il apprécie par ailleurs — et dont l'importance politique est essentielle dans une Confédération en majorité germanophone —, n'était pas à même de fournir toutes les ressources nécessaires à ce grand projet esthétique. Voici pourquoi Ramuz n'a pas pu ni voulu renoncer, en tant qu'écrivain français, à la capitale littéraire dont il avait besoin pour «faire le poids». Il en a donc construit, du moins partiellement, une antithèse, et en tant que telle il l'a intégrée dans son univers. Et par cette démarche même il a fortement contribué à l'émancipation de la «province littéraire» du domaine francophone. Mais chez lui la séparation de la ville où il a passé plus de dix ans de sa vie prend encore la forme d'un hommage à Paris.

Manfred GSTEIGER

[30] *Lettres* 1900—1918, *Lausanne* : Guide du livre 1956, p. 322.
[31] *Paris, Notes d'un Vaudois*. p. 360.
[32] ib. p. 363 s.
[33] ib. p. 364.

RESTITUIRI

PRECIZĂRI PRIVIND UNA DINTRE SURSELE **DIVANULUI** LUI CANTEMIR

Dioptra *(1095) lui Filip Solitarul (Philippos Monotropos, sec. XI) a fost considerată drept una dintre cele mai importante surse ale* Divanului *lui Cantemir. Afirmația cea mai categorică în privința raporturilor dintre cele două scrieri îi aparține lui P. P. Panaitescu. Acesta, în monografia sa din 1958* [1], *considera că* Dioptra *lui Filip Solitarul* «este fără îndoială modelul pe care l-a luat Cantemir în Divan».

Plecînd de la o afirmație mai puțin categorică a lui D. Russo [2], *P. P. Panaitescu ajunge la concluzia fermă de mai sus pe baza unor argumente ce pot fi sistematizate astfel: 1. «Scrierea* (Dioptra *lui Filip Solitarul, n.n.) a fost tradusă în românește (din slavonește) încă din veacul al XVII-lea sub titlul* Dioptra carea să chiamă Oglindă sau închipuirea cea deșartă a vieții omenești în lume den multe dumnezeești scripturi și părintești dogmate tocmită». *Cunoscută și sub titlul* Trei dioptre, *această traducere din slavonă a circulat în mai multe manuscrise românești (sînt citate ms. B.A.R.* 2341 *din sec. al XVII-lea, scris de dascălul Staico,* 273, 2340, 334, *din 1789 și* 2472 *din 1688) și a fost cu siguranță cunoscută lui Cantemir. 2. Ideea generală a celor două scrieri este aceeași (opoziția între înțelepciune și lume). 3. Demonstrația tezei folsește aceleași mijloace (citate din scriptură). 4. Planul* Dioptrei *este la fel cu cel al* Divanului *lui Cantemir (operă tripartită conținînd* «învinuirea lumii, documentarea învinuirii cu citate din scriptură și sinteza morală»).

După opinia lui P. P. Panaitescu, originalitatea lui Cantemir față de modelul său, de la care «a împrumutat ideea și planul», *constă totuși în tratarea personală a subiectului, în poziția ideologică diferită (mai ales în partea a III-a a* Divanului) *și în unele diferențe formale: la Cantemir apare* forma dialogată *a expunerii, inexistentă în* Dioptra «care se mulțumește cu forma greoaie a predicii bisericești», *iar* forma versificată *care caracterizează* Dioptra *bizantină nu apare la Cantemir, căci acesta* «deși introduce în scrierea sa un număr de versuri, se menține în general la forma prozei».

Chiar următorul studiu de ansamblu consacrat lui Cantemir [3] *reia problema raporturilor dintre* Dioptra *bizantină și* Divan. *Pornind de la argumentele lui P. P. Panaitescu, dintre care îl preia pe cel dintîi* (Dioptra *lui Filip Solitarul, foarte răspîndită în Orientul european,* «nu a putut rămîne necunoscută lui D. Cantemir», *iar cît despre traducerea românească din slavonă* — Trei dioptre — «putem fi siguri că a fost și ea cunoscută lui Cantemir») *și pe cel de al patrulea (opere tripartite; prezența celei de a treia părți la Cantemir, după D. Bădărău, nu este cerută de dezvoltarea temei și* «nu se poate explica decît din dorința sa de a se conforma unui model preexistent»), *D. Bădărău pune sub semnul întrebării faptul că* Dioptra

---

[1] P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, pp. 48, 50

[2] D. Rousso, *Manuscrisele grecești din Biblioteca Academiei Române*, 1901 (extras din *Noua revistă română*, III, 1901), p. 10, afirma că «*Dioptra* lui Filip Solitarul, foarte răspîndită în evul mediu a găsit și la noi mulți imitatori, iar «*Divanul lumei*» lui Cantemir *a fost probabil inspirat* (s.n.) de *Dioptra* lui Filip (în care cearta între suflet și trup se desfășoară în în versuri tînguitoare fără sfîrșit)», însă că «e mai sigură influența *Dioptrei* într-o perioadă mai veche a literaturii române» (sec. al XVI-lea, n.n.).

[3] D. Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, 1964, pp. 116—118

i-ar fi dat lui Cantemir «ideea de a *compune Divanul și că ar fi constituit* un model permanent pentru acesta în timpul redactării» *(p. 116), dar afirmă totodată și că* «putem foarte bine considera că Divanul primește primul îndemn, ideea, ca și planul, de la Dioptra lui Filip» *(p. 118). Comparînd* Divanul *cu* Dioptra *lui Filip Solitarul în ediția din* Patrologia greacă *a lui Migne, unde este reprodusă traducerea latină din ediția lui J. Pontanus, D. Bădărău rectifică afirmația lui P. P. Panaitescu după care în* Dioptra *lui Filip Solitarul nu ar apare forma dialogată, susținînd că* Dioptra *cuprinde, cel puțin în traducerea latină,* «un dialog între două personaje alegorice» *(p. 117).*

Un examen mai amănunțit al raporturilor lui Cantemir cu posibilele sale surse întreprinde, în 1969, Virgil Cândea în studiul introductiv (pp. XXVI—XXVIII) și în notele sale (v. mai ales p. 471) la ediția Divanului. *Lărgind mult aria referințelor, V. Cândea compară și el textul* Divanului *cu* Dioptra *publicată în seria Migne, ajungînd însă la concluzia că* «este mai prudent poate să afirmăm că Divanul face parte din genul literar al disputelor dintre Suflet și Trup», *renunțînd la stabilirea unei dependențe directe între* Divan *și una sau mai multe dintre scrierile pe tema disputei dintre suflet și trup. Aceasta după ce adăugase argumentelor lui P. P. Panaitescu unul important și anume acela că în* Cartea către cetitoriu *Cantemir însuși menționează* «titlul obișnuit al scrierii lui Filip în manuscrisele medievale (Trei dioptre), comparîndu-și opera cu „trei luminoase și neprăvuite oglinde" oferite cititorului pentru a-și examina calitățile și defectele» *și după ce adăugase listei manuscriselor românești ale* Dioptrei *ms. B.A.R.* 494, *tradus de Milescu la 1661.*

Comparația Divanului *cu* Dioptra *lui Filip Solitarul în traducerea latină o face și Petre Vaida*[4], *referindu-se indirect la afirmațiile lui P. P. Panaitescu și direct la cele ale lui D. Bădărău și constatînd, ca și acesta din urmă, că* «nici structura, nici conținutul Dioptrei nu seamănă cu cele ale Divanului», *dar și că* «Divanul cuprinde trei părți, Dioptra — patru, la care se adaugă versurile intitulate Plîngerile» *iar problematica și forma expunerii diferă în cele două scrieri. Aceste observații întemeiate, existente numai parțial la D. Bădărău, care, cum am văzut, era dispus totuși, în urma analizei comparative, să considere că forma tripartită este comună celor două opere, îl conduc pe Petru Vaida la concluzia prudentă că autorul* Divanului, «dacă s-a inspirat într-adevăr din Dioptra, a luat din ea numai ideea dialogului dintre suflet și trup ca atare».

Contradicțiile dintre afirmațiile lui P. P. Panaitescu, bazate pe compararea Divanului *lui Cantemir cu manuscrisele românești ale* Dioptrei, *și cele ale lui D. Bădărău, V. Cândea și Petru Vaida, bazate pe compararea* Divanului *cu textul* Dioptrei *din seria Migne, privesc mai ales caracteristicile formale ale celor două opere: forma dialogată, versificația, structura scrierilor. Aceste contradicții nu pot fi elucidate decît printr-un examen comparativ al edițiilor slavone și manuscriselor românești ale* Dioptrei *cu textul scrierii bizantine. În urma acestei analize am constatat că între edițiile slavone, manuscrisele traducerii românești a acestora și textul lui Filip Solitarul nu există, în afară de titlu, care nici el nu este de fapt identic, nici o legătură.*

Dioptra *din manuscrisele românești reprezintă traducerea unei scrieri a lui Vitalie de la Dubna, scriitor ucrainean de la începutul sec. XVII-lea. Acest fapt este menționat în majoritatea ms-elor românești și a fost cunoscut și unora dintre cei care s-au ocupat de aceste mse. românești ale* Dioptrei, *dar confuzia generată de coincidența de titluri cu scrierea lui Filip Solitarul a făcut ca Vitalie să fie socotit traducătorul în slavonă al* Dioptrei *bizantine și nu alcătuitorul unei scrieri independente care poate fi încadrată într-o* specie *a literaturii medievale de edificare moral-religioasă, aceea a* Dioptrelor *sau* Oglinzilor, *specie persistentă pînă în iluminism.*

Încă din cursul primelor cercetări ale unor biblioteci mănăstirești întreprinse mai ales de N. Iorga[5], *găsirea unor manuscrise românești cu titlul* Dioptra *a făcut ca acestea să fie puse în legătură cu scrierea bizantină a lui Filip Solitarul. După ce D. Russo a în-*

[4] P. Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, 1972, p. 54, n. 1.
[5] N. Iorga, *Manuscrisele mănăstirei Cernica*, în Bis. ort. rom., XXVI, 1902, p. 230 ; idem, *Două biblioteci de mănăstiri : Ghighiu și Argeș*, 1904

cadrat, fără a verifica atribuirea aceasta, manuscrisele românești cu titlul respectiv în categoria scrierilor de proveniență bizantină[6], *informația nu a mai fost pusă la îndoială și s-a proliferat în cataloage de manuscrise, precum și în multe monografii și studii. Aceasta în ciuda faptului că nici în edițiile slavone, nici în ms-ele românești nu se specifică faptul că Vitalie ar fi tradus* Dioptra *lui Filip Solitarul, ci, dimpotrivă, se menționează că el, fiind cunoscător de greacă și latină (ed. Evie, 1612, f. II*[v]*), și-a alcătuit* Dioptra, *adausă și scrisă (preložena i napisana) din mai multe surse (ot mnogih svjatyh božestvennyh pisanji i otečeskih dogmat* sostavlenna — *s.n.) (v. de ex. ms. B.A.R. 2574, f. 238*[r]*:* Dioptra *adecă oglindă din sfintele scripturi și dogme ale multor sfinți și dumnezăești părinți făcută și așezată, scrisă pre limbă slovenească de cuviosul părintele Vitalie)*[7].

Conținutul scrierii lui Vitalie de la Dubna nu diferă desigur prea mult, ca tendință generală, de Dioptra *lui Filip Solitarul, dar apropierile nu pot fi extinse în nici un fel la aspectul formal al celor două opere.*

Dioptra *lui Vitalie nu utilizează forma dialogată, ci, cum spunea P. P. Panaitescu, referindu-se aparent la* Dioptra *lui Filip,* «se mulțumește cu forma greoaie a predicii bisericești». *Materia cărții o constituie înfățișarea deșertăciunii celor lumești; sînt examinate, din perspectiva vremelniciei lor, bogăția, frumusețea trupească, demnitățile, distracțiile etc., argumentîndu-se inanitatea acestora; apoi sînt examinate moravurile, cu scopul de arăta* «că iaste lumea întoartă întru năravurile ei»; *partea ultimă este un elogiu al vieții pustnicești. Ca tendință,* Dioptra *lui Vitalie se încadrează într-o serie întreagă de scrieri de felul* Imitației lui Hs. *a lui Thomas Kempis și al acelor răspîndite* Artes moriendi. *În plan formal scrierea lui Vitalie reprezintă o compunere destul de armonioasă, ceea ce explică într-un fel circulația ei intensă în cursul secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea nu numai în literatura română*[8]. *Cele trei părți ale* Dioptrei *prezintă corespondențe între unele capitole și sînt dispuse într-o ordine conformă cu caracterul de educație ascetică al scrierii. Fiecare capitol se bazează pe dezvoltarea temei, de obicei un citat biblic, exemplificat apoi cu pilde selectate mai ales din* Vechiul Testament *și se încheie cu unul sau mai multe adagii cu caracter exhortativ, care în primele ediții ale scrierii sînt versificate*[9]. *Este curios că, deși alcătuită în climatul de aprinsă polemică religioasă de după uniația de la Brest,* Dioptra *lui Vitalie nu conține accente polemice, ceea ce s-ar putea explica fie prin folosirea uneia sau a unor surse unanim aceptate, fie prin tendințele umaniste de toleranță.*

În literatura română din sec. al XVII-lea, ca traducător al Dioptrei *este cunoscut Staicu grămăticul de la Tîrgoviște*[10], *care a mai tradus și alte scrieri provenite din mediul cultural ucrainean de la începutul și mijlocul sec. al XVII-lea (cronograful lui Iosif Lamski, gramatica lui Meletie Smotrițki, lexiconul lui Pamvo Berinda ș.a.) Din manuscrisele românești ale* Dioptrei *se vede însă că au existat mai multe traduceri și prelucrări românești ale scrierii lui Vitalie de la Dubna, dintre care încă una, inde-*

---

[6] D. Russo, *Studii bizantino-române*, 1907, p. 9, nota ; idem, *Elenizmul în România* în *Studii istorice greco-române*, II, 1939, pp. 529—530 nota 2.

[7] De abia odată cu ed. Kutein, 1654, apare mențiunea «din greacă în slavonă *adăugată și scrisă*», iar nu *tradusă*, cum ar fi fost de așteptat din moment ce se îndică o arie de proveniență, motiv pentru care mențiunea aceasta este probabil un adaus conjunctural.

[8] P.P. Panaitescu, loc. cit., menționează 3 ediții (Evie, 1612 și 1642 și Movilău, 1698) ale *Dioptrei*, slave, recte ale *Dioptrei* lui Vitalie de la Dubna. *Dicționarul bibliografic al vechii literaturi ucrainene (Ukrainski pis'menniki*, I, Kiev, 1960) indică o ediție și la Vilno în 1642, două ediții la Kutein (1651 și 1654) și una la Klintsy în 1786 (exemplarul văzut de noi din această ultimă ediție este din 12 sept. 1787). Mai este cunoscută și o ediție a lui I. Trediakovski în tipografia Universității din Moscova la 1781 care reprezintă, după cum se spune în predoslovie, «o nouă traducere». Mse. din Bulgaria ale acestei scrieri, la Bibl. Naț. din Sofia : ms. *1035, 1185, 1335.*

[9] Destul de puțin cunoscut chiar în istoria literaturii ucra.nene, Vitalie de la Dubna este menționat mai ales ca versificator, datorită acestor adagii versificate în slavonește. v. Iv. Franko *Zabytij ukrains'kij viršopisets XVII viku*, în *Zap. Nauk. Tov. im. T. Ševčenka*, XXII, 1898, pp. 1—16. Mai de curînd versurile din *Dioptra* sa au fost reproduse în antologia *Ukrainska poezija (kinets XVI-početok XVII st.)*, Kiev, 1978, pp. 385—388.

[10] De activitatea culturală a lui Staicu grămăticul se ocupă teza de doctorat a lui Diomid Strungaru, *Staicu grămăticul. Contribuții la istoria scrisului românesc din sec. al XVII-lea*, 1973. Idem, în *Rsl.*, IV, 1960, X, 1965 ; V. Papacostea, în *Rsl.*, V, 1962 ; N.A. Ursu, în LR, XXX, 1981, nr. 5.

pendentă de cea a lui Staicu, datează tot din sec. al XVII-lea [11].

D. Cantemir putea să fi cunoscut nu numai manuscrisele traducerii românești a Dioptrei lui Vitalie, ci și una dintre numeroasele ediții slavone menționate, între care cea de la Movilău era contemporană cu apariția Divanului. În orice caz, din Cartea către cetitoriu rezultă că el se referă la o scriere intitulată Trei dioptre, titlu sub care a fost cunoscută numai Dioptra lui Vitalie de la Dubna, nu și cea a lui Filip. În cazul în care Cantemir a cunoscut și Dioptra lui Filip Solitarul, el a putut prelua de aici numai forma dialogată a expunerii [12], deși în Dioptra bizantină nu avem de a face cu un dialog între păreri adverse ai căror reprezentanți să fie sufletul și trupul. În partea a IV-a a Dioptrei bizantine întîlnim de fapt alt model compozițional, cel al lamentației (cap. XX: Flebilis lamentatio et quaerimonia adversus animam), care este, tematic și formal, similar cu așanumita a cincea carte a Dioptrei [13]. Această prezumptivă a cincea parte a Dioptrei lui Filip este singura care a circulat și în literatura română. La ea face referință de fapt D. Russo în discuția despre textul publicat de Hasdeu în Cuvente den betrani și tot această a cincea parte este cea existentă și într-un ms. grecesc (nr. 140) păstrat la B.A.R. (ms. cu care relaționează Virgil Cândea traducerea românească a Plîngerilor unui monah păcătos sătre sufletul său făcută de Nicolae Milescu în 1661 și păstrată în ms. rom. B.A.R. 494 [14]), precum și într-un interesant miscelaneu slavon copiat la Athos și ajuns apoi la mănăstirea Neamțului [15].

Similitudini între textul Divanului și cel propriu-zis (primele 4 cărți) al Dioptrei bizantine nu întîlnim (la nivelul citatelor, al pasajelor sau al expresiei), după cum nu găsim similitudini de această natură nici cu Dioptra lui Vitalie (față de care aria referințelor Divanului este mult mai largă). Totuși, în cazul acesteia din urmă, modelul compozițional tripartit, examinarea vanității lucrurilor lumești în primele două părți, referința din prefața Divanului ne fac să presupunem intenția lui Cantemir de a da prin Divanul său o replică tendinței anahoretice a scrierii lui Vitalie într-o operă în care modelul tripartit să constituie o unitate perihoretică și un elogiu al acțiunii umane îndreptate atît în sensul perfecționării sale ca ființă morală, cît și ca ființă socială.

Mihai MORARU

[11] B.A.R., ms. rom. *2135*, f. 226 : «Aceasta carte ce se chiamă *Oglindă* am scos eu, păcătosul, Ilarion ot Răcica, de pre slovenie direpт rumâneaște... 1673...». După grafie ms-ul pare ulterior datei din însemnare, ceea ce nu pune însă sub semnul îndoielii efectuarea traducerii de către Ilarion la data menționată. Ms. nu conține pasaje versificate. Versiunea lui Staicu se păstrează în B.A.R. ms. *2341* (cca. 1670) și *2472* (cu unele diferențe de grafie și de lexic ; copiat de Silvestru Moldoveanul în Țara Românească la 1689). Versiunea lui Staicu a fost prelucrată, căci era «veache și fără de înțeleagere» de către Gherasim ierodiaconul la 1789 și se păstrează în B.A.R., ms. *334* din 1789, *1902* (sec. XIX înc., fost Cernica *213*), *1919* (post 1789, fost Cernica, *211*), în B.C.U. — Iași, ms. *III—32* (post 1789) și în Bibl. Muz. Jud. Oltenia, ms. 34 din 1793. Altă traducere, fără versuri, al cărei cel mai vechi ms. a fost copiat de Ilarion de la Bistrița în 1750—1791 (B.A.R., ms. rom. *2574*), se păstrează la B.A.R. și în ms. rom. *2340* (ante 1781, fost în posesia lui Radu Tempea), *2664* (cca. 1760 ; versiune remaniată, selectivă) și *3379* (cca. 1790 ; fragment din cartea I, cap. XV).

[12] P. Vaida, *loc. cit.*

[13] Asupra apartenenței celei de a cincea părți *(Plîngerile unui monah...)* la *Dioptra* lui Filip Solitarul există dubii. Ea a fost atribuită unui Ioan Monahul (v. Emm. Auvray, în Bibl. de l'école des hautes études, 1875, 22-ème fasc., pp. 13—14 și K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, ed. a II-a, München, 1897 ,p. 742). Tot aceste *Plîngeri*... trebuie să fi constituit și materia scrierii al cărei *incipit* îl citează M. Crusius în *Turcogrecia* sa, f. 198 ; v. și nota lui J. Gretser la ediția Pontanus a *Dioptrei*, în Migne, *P.G.*, CXXVII, 1864, col. 703—704. D. Russo, care îl citează pe Auvray, discută totuși despre ms. grec *140*, conținînd numai *Plîngerile...*, ca despre *Dioptra* lui Filip Solitarul în întregimea ei (v. *Studii bizantino-române* pp. 3, 4, 9, 11)

[14] V. Cândea, *N. Milescu și începuturile traducerilor umaniste în limba română*, în *Limbă și literatură*, VII, 1963, p. 33, n. 3 (reluat în vol. *Rațiunea dominantă*, 1979, pp. 84—105) și studiul introd. la *Divanul*, p. XXVII, n. 1. Un alt ms. rom. conținînd *Plîngerile...* se păstrează în Bibl. Muz. Jud. Oltenia, ms. *44* (sec. XVIII, început).

[15] Ms. slav se păstrează la B.A.R. sub cota *135* și a fost descris de P. P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din Bibl. Acad. R.P.R.*, I, 1959, pp. 163—168, fără a identifica textul respectiv ca făcînd parte din *Dioptra* lui Filip Solitarul (ff. 365 —372). Textul *Plîngerilor* este aici incomplet, dar este interesant faptul că el se află în miscelaneu alături de *Viața sf. Vasile cel Nou* cu care presupunea o contaminare D. Russo pentru textul intitulat de Hasdeu *Cugetări în ora morții*.

O SCRISOARE «UITATĂ» A LUI I. L. CARAGIALE

În 1912, cu ocazia jubileului de 60 de ani, nu puțini au fost aceia care, prin scrisori sau telegrame, îi urau Maestrului Caragiale toate cele de cuviință în asemenea momente. Unele dintre răspunsurile la felicitările primite sînt cuprinse în vol. VII (Corespondență) din *Opere*, FPLA, 1942. *O urare* mai puțin obișnuită (măcar pentru faptul că era redactată în italiană !) îi parvine «berlinezului» Caragiale de la Benedetto de Luca. Italian de origine, «delegat al Universității din Bologna și Roma» [1], acesta făcuse o adevărată pasiune pentru poporul nostru și, mai ales, pentru literatura română, implicîndu-se, cu orice prilej, în viața culturală a țării. Trăind mult timp în România, stabilindu-se pentru o perioadă la Bîrlad, Benedetto de Luca devine unul dintre membrii onorifici ai *Ligii culturale* (secția Bîrlad), căreia îi oferă 20 de publicații italienești, conferențiază și publică regulat în buletinul *Ligii culturale* din localitate etc. [2].

În astfel de împrejurări, este explicabilă graba revistei bîrlădene *Liga culturală* de a reproduce scrisoarea pe care Benedetto de Luca i-o adresează dramaturgului cu ocazia jubileului de 60 de ani, precum și răspunsul prompt al acestuia. Ținînd cont de faptul că ele au rămas pînă astăzi numai în paginile modestei publicații amintite, le readucem în atenția cititorilor, cu regretul de a nu poseda și originalul italian al scrisorii, ci numai traducerea sa.

Dorina GRĂSOIU

«Pentru maestrul Caragiale [3]

Cu prilejul Jubileului de 60 de ani ai maestrului Caragiale, Dl. Benedetto de Luca a trimes ilustrului nostru scriitor următoarea adresă, ticluită în italienește:

„În corul de aplauze, de laude, de urări, ce din toate părțile se ridică în jurul frunții Maestrului preamărit, să nu lipsească salutarea urătoare de bine a vechiului admirator și ucenic italian, pentru care Sărbătoritul de azi a fost tălmaciul cel mai puternic al sufletului acestui popor românesc.

Citind paginile Tale, am învățat să cunosc, să iubesc pe acest popor ; trăind în mijlocul acestui popor, Te salut azi cu mîndrie, ca salutînd în tine pe o fală a însuși neamului meu.

Ad multos annos, Maestre iubit și venerat, prețios și neuitat tovarăș de drum ! Iar în împărăția Artei înflorească încă, prin Tine, noui nestimate mărgăritare"

Și iată acum răspunsul lui Caragiale :

„Stimate amice, rîndurile d-tale plin [sic !] de pur suflu italian mi-au făcut o delicatisimă **plăcere.**

Îți mulțumesc de două ori : întîi, că te-ai gîndit la mine de ziua mea, și al doilea, că mi-ai scris în subtila voastră limbă, cea mai frumoasă, cea mai elegantă, și cea mai spirituală între mîndrele surori latine.

Mă grăbesc dar, foarte recunoscător, să-ți urez și eu din parte-mi : să trăiești, cu noroc, sănătate și veselie, ad multos annos !

Și firește, fiindcă știu bine că acuma dorești, înainte de toate, triumful civilizației asupra barbariei, victoria ilustrei voastre patrii, strig din toată inima :

Evviva l'Italia ! sempre gloriosa !

Cu salutările cele mai distinse, o cordială strîngere de mînă de la

Amicul d-tale devotat

Caragiale».

---

[1] Cf. *Liga culturală*, III, nr. 1, ian.—mart. 1912, p. 11.

[2] Cînd nu poate participa personal la vreun eveniment cultural — ca în cazul serbărilor de la Galați, prilejuite de dezvelirea statuii lui Eminescu — compensează absența prin patetice «telegrame», de tipul celei trimise lui C. Hamangiu : «Cea mai strălucită și vie întruchipare a geniului poetic românesc primește astăzi, prin voi, o nouă consfințire de slavă. Voi preamăriți pe Eminescu ; noi italienii ne închinăm lui Leopardi. Dar legătura sfîntă a durerei și a nefericirei, care a făcut dintr-înșii cei doui gemeni luceferi ai poeziei elegiacice, moderne, face ca unașiaceiașisă fie, față de gloria și de suferințele lor, bătaia inimei noastre frățești». (*Desvălirea Statuei lui Eminescu*, în *Liga culturală*, II, nr. 3 și 4, iul.—dec. 1911, p. 11).

[3] *Liga culturală*, III, nr. 1, ian.—mart. 1912, p. 15.

UN CICLU DE NARAȚIUNI POPULARE STENOGRAFIATE

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cînd văd lumina tiparului notorii colecții de proză populară (Frații Schott, P. Ispirescu, I. G. Sbiera, D. Stăncescu), sînt realizate și cîteva extrem de interesante (chiar dacă restrînse ca volum) culegeri după dictatul povestitorului ori prin stenografiere. Inainte de a fi formulată teoretic necesitatea unei cît mai fidele notări a poveștilor populare, M. Eminescu scrie după dictatul povestitorului, aproximativ între anii 1869 și 1876, cinci basme populare : *Călin nebunul, Borta vîntului, Vasilie finul lui Dumnezeu, Frumoasa lumii* și *Finul lui Dumnezeu*. Pentru păstrarea mai pronunțată a autenticității poveștilor, frații Artur și Raul Stavri vor apela la stenografie. Că știau stenografia este sigur, primul dintre ei funcționînd ca stenograf, începînd probabil din anul 1892, la Camera deputaților din București [1]. Spre sfîrșitul secolului, G. Alexici publică, în volumul său *Texte din literatura poporană* (1899), 13 povești stenografiate. Realizările acestea, menite a deschide noi căi în metodologia culegerii prozei populare, au fost cunoscute totuși tîrziu. Basmele populare culese de M. Eminescu au rămas în manuscris pînă la ediția de proză populară întocmită de Ilarie Chendi (1902). De o mai bună posteritate n-au avut parte nici narațiunile stenografiate de frații Stavri, uitate în pagini de revistă și neconsemnate în lucrări de specialitate, deși, cum vom vedea, în epocă n-au trecut cu totul neobservate, nu însă de folcloriști ci de scriitori.

Avînd în vedere importanța metodologică a experimentului — în același spațiu folcloric de unde-și culesese și M. Eminescu basmele — realizat de frații Stavri, încercăm în aceste pagini, pe baza unei bogate informații inedite, să punem în adevărata lumină valoarea textelor respective.

La nici unul dintre folcloriștii clasici nu găsim vreo referire la realizarea fraților Stavri. Artur Gorovei, contemporan și prieten al celor doi, a scris un documentat articol evocator despre Artur Stavri, care surprinde tocmai prin absența oricărei referiri la activitatea folclorică a acestuia. Singurul care scrie, foarte succint, despre cîteva proze populare ale fraților Stavri, este, pînă astăzi, Ov. Bîrlea, care consemnează acest fapt în trei din cărțile sale : *Metoda de cercetare a folclorului* (1969, p. 208—209); *Istoria folcloristicii românești* (1974, p. 243—274) și *Mică enciclopedie a poveștilor românești* (1976, p. 107). Iată, din *Istoria folcloristicii românești*, paragraful ce ne interesează : *«In Povestea vorbei din București, scoasă de Artur Stavri în 1897, sînt publicate patru narațiuni intitulate Din povestirile lui Ilie Pietraru care sînt stenografiate de cel care semnează cu inițiala S. Cea dintîi, Anica, e povestire, celelalte trei sînt narațiuni tradiționale (legende, snoave) redate în exprimarea firească a povestitorului talentat, cu toate că autenticitatea e încălcată prin curățirea vizibilă a textului de către culegătorul prin care s-a inaugurat o metodă urmată totuși de foarte puțini»*. Autorul a revenit în *Mica enciclopedie e poveștilor românești*, cu următorul succint comentariu : *«In revista Povestea vorbei (1896—1897), frații Artur și Raul Stavri publică 4 narațiuni scurte din ciclul Din povestirile lui Ilie Pietraru culese cu ajutorul stenografiei. Acest început nu a mai avut continuare»*.

Am reprodus integral cele două paragrafe, căci, după cum se vede, nu concordă în toate articulațiile lor, al doilea vădind totuși un efort spre mai multă precizie. Iată cîteva din improprietățile primului *text*. Se afirmă că revista *Povestea vorbei* a fost scoasă de Stavri în 1897, cînd este știut că publicația a apărut de la 10 octombrie 1896 pînă la 27 aprile 1897 și a avut redactor pe Ion Gorun. A doua afirmație rectificabilă este aceea că narațiunile au fost stenografiate *«doar de cel care semnează cu inițiala S»*, operațiune care apoi este atribuită celor doi frați. O altă afirmație retrasă este aceasta : *«prin care s-a inaugurat o metodă urmată totuși de puțini»* care devine în cartea următoare : *«Acest început nu a mai avut continuare»*.

Mai important de semnalat ni se pare însă faptul că Ov. Bîrlea oferă o imagine parțială asupra contribuției fraților Savri. Preocuparea celor doi tineri culegători pentru înregistrarea prozei populare era mai veche decît anul cînd au

[1] Cf. Artur Gorovei, *Artur Stavri*, în *Cetatea Moldovei*, an. III, nr. 2—3,1 martie 1942, p. 129—147.

apărut textele amintite în *Povestea vorbei*. Apoi, acestea nu sînt singurele notate de ei, și n-au fost stenografiate în anul publicării lor. Nu sînt, de asemenea, singurele publicate. În fine, ceea ce iarăși nu s-a spus, *experimentul* amintit nu este unica dovadă de interes pentru creația folclorică a celor doi Stavri.

Înainte de a ne argumenta afirmațiile, simțim nevoia să conturăm, în linii esențiale, formația celor doi tineri poeți, mediul în care au căpătat impulsul de a se preocupa de culegerea creațiilor populare. Amîndoi au publicat versuri. Primul, Artur, a tipărit volumele : *Poezii* (1894), *De demult* (1897), *Pe același drum* (1900), *Cîteva clipe* (1904) și *Luminișuri* (1910). Despre el, G. Ibrăileanu, în cursul universitar *Istoria literaturii române moderne. Epoca Eminescu*, prelegerea I (1912—1913), scria : *«Acesta evoluează din poet eminescian în poet idilic — probabil sub influența lui Coșbuc — nedevenind coșbucian»*[2], iar G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941, p. 524), aprecia că A. Stavri a scrie o poezie idilică *«lipsită de sînge»*, o lirică diafană *«ce se înrudește cu poezia lui Duiliu Zamfirescu prin aerul de „fericire“»*. Fratele mezin, Raul, moare foarte tînăr într-un incendiu, înainte de a publica vreun volum de versuri ori proză (din acest din urmă gen anunțase publicarea unui volum intitulat *Moș Ilie*). M. Sadoveanu, în *Anii de ucenicie*, apreciază că versurile acestuia din revista *Povestea vorbei* aveau *«răsunete mai profunde și mai grave decît ale lui Artur, care a rămas singur cunoscut»*[3].

Cei doi frați au făcut parte, în tinerețe, la Iași, dintr-un cerc de tineri scriitori care număra în rîndurile sale membri animați de o aleasă prețuire a creației populare, cum erau N. Beldiceanu, Ed. Gruber, A. Gorovei, Elena Sevastos, Izabela Sadoveanu. La mai multe întîlniri ale lor a participat și Ion Creangă. Se știe astfel sigur că a participat la întîlnirea care a avut loc în seara zilei de 4 mai 1888, cînd admirația pentru marele povestitor a celor prezenți a căpătat dimensiuni de «delir»[4]. A. Stavri însuși consemnează, în evocarea *Sfîrîiacul* (în *Șezătoarea*, V, nr. 12, 1899, p. 199—201), semnată cu pseudonimul A. Coresi, că cercul literar amintit, care se întrunea *«o dată sau de două ori pe săptămînă la Creangă, la Beldiceanu ori la mine»*, l-a avut oaspete pe I. Creangă, prin *«noiembrie 1888»*, în casa din Sărărie a celui ce semnează evocarea. Atunci a spus autorul lui *Moș Nichifor Coțcariul* anecdota *Sfîrîiacul*, notată de A. Stavri. A fost poate prima anecdotă consemnată de acesta, nu de la un informator popular, ci de la unul cult, de geniu. Prețuind-o mult[5], A. Stavri a publicat snoava în *Șezătoarea*, în *Adevărul de joi* (I, nr. 2, 22 oct. 1898) și în *Pagini literare* (vol. II, nr. 13, 9 ian. 1900, p. 4). După moartea lui A. Stavri, E. Lovinescu reia textul în ediția sa : Ion Creangă, *Amintiri din copilărie* (ed. a II-a, vol. I, București, Ed. Ancora, 1929). Încîntătoarea snoavă a fost citată de G. Călinescu, după A. Stavri, în *Ion Creangă. Viața și opera* (București, E.P.L., 1964, p. 267). Să menționăm că anecdota plăcuse și lui M. Sadoveanu care o inserează în *Anii de ucenicie* (1944), într-o variantă mai amplă cu un farmec particular, consemnată de ziaristul Ion Teodorescu, prezent și el probabil în seara cînd a spus-o I. Creangă. Se degajă deci cu vigoare un cult pentru I. Creangă, despre care Artur Stavri scrie și un articol : *Ion Creangă (Schiță biografică)*, în *Revista nouă*, 2, 1889, p. 475—477.

Un element biografic care trebuie luat în seamă pentru cunoașterea interesului lui Artur Stavri pentru folclor este și acela că a fost cîțiva ani prietenul, apoi soțul Elenei Sevastos. Dintr-o scrisoare, tipărită de Artur Gorovei în articolul citat, se vede că poetul a întreprins, se pare, pentru Elena Sevastos, cercetări de teren (probabil în 1892) în timpul tîrgului anual de la Fălticeni ; i se solicita acesteia chiar un chestionar : *«Astăzi aș vrea să merg prin iarmaroc, dar pînă nu voi primi scrisoarea ta ca să știu cum și anume ce să întrebăm pe țărani, sunt decis a nu mă duce ; de aceea te rog scrie-mi cît mai curînd interogatorul»*. Să amintim, totodată, în altă ordine de idei, că unele publicații conduse de A. Sta-

[2] G. Ibrăileanu, *Opere*, 9, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, pref. de Al. Piru, București, 1980, p. 27.
[3] M. Sadoveanu, *Opere*, 16, 1959.
[4] Artur Gorovei, *Alte vremuri. Amintiri literare*, Fălticeni, 1930, p. 52.
[5] Snoava se vede că i-a plăcut într-atît, încît A. Stavri a semnat și cu pseudonimul *Sfîrîiac*. Cf. Mihail Straje, *Dicționar de pseudonime*, 1973, p. 669.

vri fac loc unui număr considerabil de creații folclorice. În *Adevărul de joi* (1899), spre exemplu, întîlnim rubrici ca : «Literatura poporană», «Gluma», «Snoave», «Cîntece populare». Într-un număr al acestei publicații (I, nr. 17, 4 febr. 1899, p. 6), sînt îndemnați corespondenții interesați de domeniu să culeagă producțiunile populare *«întocmai așa cum le-au auzit din gura oamenilor, fiindcă numai astfel ele prezintă un interes pentru știință»*. Să reținem această sintagmă : *«interes pentru știință»*, care-l va călăuzi pe Artur Stavri spre cea mai importantă contribuție a sa (și a fratelui său) în domeniul folclorului. Nici pentru Raul Stavri participarea la stenografierea ciclului de narațiuni ale lui Ilie Pietrarul n-a fost singura manifestare folclorică, el publicînd în *Șezătoarea* balada *Novac* (1892, nr. 4, p. 107), cîntece din Hudești-Bucovina (an. I, nr. 5) și legenda *Luarea manei* (an. II, 1893, nr. 1, p. 17—18) iar în *Adevărul de joi* semnînd, cu pseudonimul Rari, snoavele : *Vulpea și cocoara* (an. I, nr. 3, 29 oct. 1898, p. 3) ; *Nunta iepurelui* (nr. 5, 12 nov. 1898, p. 5). Și Raul Stavri se inspiră din creația populară. În *Pagini literare* (vol. II, 1900, nr-ele 14, 17, 20, 23 ; vol. III; 1900' nr-ele 1, 4) tipărește astfel cîteva fragmente lin volumul în pregătire *Moș Ilie*, «narațiune cu fond poporan».

Cunoscînd acum toate aceste date, apare firesc ca frații Stavri întîlnind un povestitor talentat să-i noteze narațiunile. Faptul capătă un spor de semnificație prin aceea că n-au făcut-o după metode tradiționale. N-au mers însă cu scrupulul științific pînă la reproducerea fonetică a discursului narativ.

Revenim acum asupra ciclului de narațiuni. Spuneam că el nu este alcătuit doar din prozele amintite de Ov. Bîrlea. Într-adevăr, cu doi ani și respectiv cu un an înainte de a tipări cele patru texte în *Povestea vorbei (Anica*, an. I, nr. 14, 10 ian. 1897, p. 5—6 ; *Călugărul ispitit*, nr. 16, 24 ian., p. 4 ; *O noapte de zbucium*, nr. 18, 8 febr., p. 2—3 ; *Pînă la botez*, nr. 21, 1 mart., p. 5—6), frații Stavri au publicat, în revista *Viața* de sub conducerea lui A. Vlahuță și dr. A. Urechia, alte texte, toate prevăzute cu titlul general «Din povestirile lui Ilie Pietraru» : *Catinca* (an. II, nr. 34, 17 dec. 1895, p. 6—7) ; *Paraschiva* (an. II, nr. 35, 24 dec., p. 4—5) și *Marghioala*, (an. III, nr. 36, 21 ian. 1896, p. 4—5). Unul din aceste texte, cel de-al doilea, ne aduce și o precizare esențială, el fiind datat «1892, iulie», cînd cu siguranță a fost stenografiat întregul ciclu.

Singura consemnare a pieselor care au deschis ciclul în *Viața* a făcut-o la un deceniu după publicarea lor, poetul D. Teleor, în articolul *Poetul popular* (în *Universul literar*, an. XXIV, 6 febr. 1906, p. 5). D. Teleor, el însuși culegător de folclor încă din anul 1877 (colecția sa din Atîrnați-Teleorman a apărut în *Poezii populare române*, 1885, de G. Dem. Teodorescu), autor al unui volum de *Snoave despre Cuza-Vodă* (1909) și a numeroase articole despre creația populară face, în articolul amintit, totodată un elogiu al informatorul popular talentat («nu toată lumea a compus *Miorița*», spune el) și a procedeului folosit în premieră de frații Stavri. Partea cea mai valoroasă a articolului este aceea conținînd mărturisirea lui Artur Stavri cu privire la modalitatea de anchetare a informatorului : *«— Cum ți le-a povestit ? l-am întrebat eu pe amicul meu Artur Stavri. — Fără să-i zic. — Nu-nțeleg. — El lucra de dimineață pîn' la douăsprezece. La această oră mînca ceva, și deodată începea singur să povestească. Eu și frate-meu, răpiți de frumusețile de tot felul ce ne spunea, ca stenografi am pus mîna pe creioane și am înregistrat, ca un fonograf, toate vorbele dulgherului. Sunt lucruri pe care mulți nuveliști cu experiență și cu carte nu le pot spune așa de minunat. În o povestire în care un tînăr răpește unui tată bătrîn cea mai frumoasă copilă, cînd părintele disperat îl prinde pe tîlhar și zice : „Știi ce floare mi-ai zmuls din tulpină ?», starea acestuia, mișcările, vorbele sunt date cu cap de maestru»*.

M. Sadoveanu (citat și de Ov. Bîrlea), care în anii săi fragezi citea revistele *Viața* și *Povestea vorbei*, și-a amintit, în *Anii de ucenicie*, doar de prozele populare tipărite de cei doi frați în ultima revistă citată mai sus : *«În* Povestea vorbei *mă interesau frații Artur și Raul Stavri. Îndeosebi citisem cu atenție cîteva capitole de proză, intitulate* Din poveștile lui Ilie Pietraru, *datorite colaborării lor. Pe cît auzisem — și așa apare și din text — frații Stavri dăduseră undeva, în Moldova, peste un povestitor țăran de talent și-i reproduceau stenografic vorbirea, foarte colorată și mucalită. Fără îndoială că reproduceau ținînd samă de*

economia artistică a istorisirilor. Astfel am găsit în opera aceasta — din nefericire numai începută — povești și anecdote populare, date drept aventuri ale lui Ilie Pietraru, într-un ton care amintea pe Creangă, însă cu mai multă simplicitate». Prin articolul lui D. Teleor și prin pagina evocativă a lui M. Sadoveanu avem două recunoașteri de seamă ale meritului de excepție al celor doi frați în domeniul culegerii prin stenografiere a prozei populare.

Narațiunile au fost înregistrate la Botoșani, de la un informator de profesiune dulgher, probabil originar din Pașcani, ins conștient de valoarea sa, căci iată cum se recomandă el la începutul povestirii *Catinca*: *«Lucrînd, eu mă numesc Ilie Pietraru, cu numele meu Popovici, cea mai bună cunoștință și învățătură avînd și cu plăcere spre toate cele».* Într-o altă povestire aflăm că făcuse școală (nu se precizează ce fel) la Botoșani. Și aici face o mărturisire, de ce n-a continuat școala : *«Eram mic, dar viclean tot am fost. Dacă am văzut că mă-ndeasă cu bătaia, am fugit că aveam un moș preot la Lespezi».*

Cunoaștem acum alcătuirea întregului ciclu *Din povestirile lui Ilie Pietraru*, factura pieselor ce-l constituie. Cele mai multe narațiuni *(Catinca ; Paraschiva ; Marghioala ; Anica ; O noapte de zbucium)* au un caracter realist pronunțat. Informatorul, cu o remarcabilă experiență de viață și cu reală plăcere de a povesti, vădește predilecție pentru evocarea unor chipuri feminine, cele mai multe dintre ele femei necăjite, risipitoare în dragoste, păguboase. Iată cum reacționează și cum se tînguiește, la capătul unor experiențe nefericite, Anica din narațiunea cu același titlu : *«Apoi s-a bătut cu capul de pereți și umbla bocind pe afară și zicea : „Acum cred eu Pietrarului că îmi spunea el că vînătorul dacă vrea să împuște două rațe apoi nu împușcă nici una și care vrea să stea pe două scaune apoi pică jos". Și de acolo ea s-a dus și s-a prăpădit în lume.»* Într-o altă povestire, *Catinca*, protagonistul, povestitorul însuși, îi pedepsește aprig pe băieții boierului Răhtivanu, care i-au amăgit soția, strigîndu-le totodată : *«De ce nu v-ați pus să stricați o biserică ori niște poduri ori să astupați niște fîntîni cari-s lîngă drum ? Or doară n-au fost în oraș femei de-ajuns ? De ce m-ați smintit voi pe mine ? Nu știți voi că ce poate dragostea ?»* În urma acestei drame protagonistul se pribegește. Povestirea *Paraschiva* iese din atmosfera apăsătoare a celorlalte, aici fiind relatată petrecerea naratorului cu *«frumușica de la Rotopănești»*, la tîrg la Fălticeni, unde-și cheltuiește banii cu care venise să cumpere doi jugani. *O noapte de zbucium* relatează întîmplările prin care trece tînărul după ce-și pierde oile pe care le păzea. Doar două povestiri nu se înscriu în cadre realiste. Prima, *Pînă la botez*, o piesă valoroasă, este croită pe tema precocității prenatale a voinicului, iar a doua, *Călugărul ispitit*, este o legendă hagiografică. Călugărul care duhovnicește cu harul său pe un hoț înrăit este ispitit el însuși de doi diavoli care-l convertesc la gusturi lumești. Sedus de o nevastă, merge la ea acasă, sosește bărbatul acesteia și călugărul îl ucide cu toporul pe care i-l pun în mînă diavolii Antepea și Titelu. Cele mai multe narațiuni au deci un pronunțat caracter nuvelistic.

După ce publicase ciclul *Din povestirile lui Ilie Pietraru*, *Artur Stavri* și-a spus și teoretic opinia asupra stadiului culegerii prozei populare, în articolul *Proza poporană* (în *Adevărul de joi*, I, nr. 13, 7 ian. 1899, p. 2 ; reluat în *Pagini literare*, vol. II, nr. 13, 9 ian. 1909, p. 7). Culegerea poveștilor trebuie să fie lăsată în seama colecționarilor talentați, care au menirea să chestioneze doar informatori dotați. Modéle de urmat sînt propuși Ion Creangă și Petre Ispirescu. Ca practician al culegerii și ca teoretician (am văzut ce dimensiuni au căpătat aceste laturi la el), Artur Stavri a manifestat o lăudabilă consecvență, în ambele postúri pledînd pentru înlocuirea colecților caracterizate de *«paliditate și anosteală»* cu altele de proză *«bogată și mare»*.

Frații Stavri au stenografiat, de la un informator talentat, un ciclu de narațiuni expuse — spunea M. Sadoveanu — într-o limbă *«foarte colorată și mucalită»* și cu un *«ton care amintea pe Creangă»* (modelul sigur al celor doi). Sînt calități care asigură realizatorilor acestui experiment un loc remarcabil între pionierii cercetării moderne a prozei populare românești.

Iordan DATCU

ALTE MĂRTURII EPISTOLARE : IACOB NEGRUZZI – DUILIU ZAMFIRESCU *

(II)

4

București, 19 febr. 1891

Iubite d-le Zamfirescu,

Vei fi ştiut că suntem iaraş în plină criză ministerială de cîteva zile. O intrigă a lui Florescu [9] la Senat a produs situaţia şi acum generalul întîmpină cele mai mari dificultăţi întru compunerea unui cabinet : toţi oamenii ceva mai de seamă refuză să formeze cabinetul cu el. Inainte de criză însă am luat informaţiuni la Ministerul de Externe de la o persoană foarte competentă, dacă este ceva adevărat în privinţa celor ce mi-ai scris şi am aflat că ai fost foarte rău informat. Se vede din contra că, departe de a voi ministrul să se despartă de d-ta, el se gîndea la o înaintare. De o dată a înaintat pe Mavrodi care este la Bucureşti, ca prim secretar la Viena şi nu ştia că sunteţi din aceeaşi promoţiune amîndoi. M-aş fi şi mirat foarte mult să fie altfel. Precum vezi, de la retragerea lui Ioan Brătianu, personalul diplomatic n-a fost supus nici unei schimbări, afară de cazul cînd este o vacanţă. Singurul revocat a fost ataşatul Radu Văcărescu [10] de la Viena şi, de ! era de ce !

Vei afla prin jurnale cum se va sfîrşi criza. Să dea Dumnezeu bine ! Maiorescu este încîntat de scăparea lui.

La 1 aprilie se începe Anul XXV al Convorbirilor, **pe care voiam să-l serbăm toţi cîţi mai suntem junimişti, literari ba chiar şi politici, cu un banchet la Iaşi. Iar cînd se va sfîrşi şi al 25-lea an stau pe gînduri dacă trebuie să mai urmez sau dacă este mai bine să fac o retragere onorabilă.**

Aici trebuie să mă sfătuiască amicii mei.

Amic scump [?] devotat

I. C. Negruzzi

Tablourile mele trimise la Paris s-au constatat că nu fac parale.

(B.C.S. Ms. 11.390)

5

București, 11/25 II 1893

Iubite d-le Zamfirescu,

Traducerea [11] din Leopardi nu se publicase încă. Ea se află acum la cules p.[entru] n-rul. din 1 mart. De-mi sosesc la vreme şi alte traduceri aş putea să le public împreună. Îmi pare rău că trebuie să întrerup atîta timp studiul asupra lui Tolstoi [12]. Ce bine ar fi de mi-ai trimite sfîrşitul cît mai grabnic !

Băieţii din «Junimea nouă» s-au pus pe lucru. In tot cazul îi văd animaţi de cele mai bune intenţiuni. Ce va ieşi de acolo ?

Altfel pe aici bună pace.

Complimente respectuoasă doamnei Zamfirescu şi p.[entru] d-ta o amicală strîngere de mînă.

I. C. Negruzzi

nota

Socot că Convorbirile **îţi vor fi sosit toate. Cum îţi place novela lui Popovici** În lume ?

(B.C.S. Ms. 12.355)

---

* **Continuare din nr. 3/1984 al** Revistei de istorie şi teorie literară.

[9] *Ion Emanoil Florescu* (1819—1893), general şi om politic conservator. La 20 februarie 1891 va forma şi va conduce un guvern liberal-conservator.

[10] *Radu Văcărescu*, membru al familiei Văcărescu, deci rudă cu Elena Văcărescu (1866—1947), de care se îndrăgostise prinţul moştenitor Ferdinand vrînd s-o ia în căsătorie. Această dramă sentimentală, cu serioase implicaţii politice, a fost cunoscută în epocă sub numele de «afacerea Văcărescu» sau «drama de la Veneţia», pentru că regina Elisabeta, binevoitoare faţă de idila princiară, se autoexilase la Veneţia, împreună cu Elena Văcărescu.

[11] Traducerea, mai curînd traducerile din Leopardi sînt *Către Silvia* şi *Cîntecul de noapte al unui păstor rătăcitor din Asia*, ambele publicate în *Convorbiri literare*, XXVI, 12 aprilie 1893.

[12] Studiul *Lev Tolstoi* a fost publicat în *Convorbiri literare*, XXV, 1 august 1892, rămînînd neîncheiat.

6

București, 10/12 mai 1893

Iubite d-le Zamfirescu,

Ce este grozav cînd te întorci în București după o absență în care ai resuflat bine și te-ai întremat în toate felurile este că din ziua dintîi, aceea a sosirii, nu de-a doua zi trebile și ocupațile te-apucă cu adevărată furie, fără a-ți da un moment de răgaz, fără a te lăsa să te redeprinzi cu ele încet, încet. Cameră, Academie, Convorbiri literare, Universitate, Consil. perm. de instrucție publică, Casa de depunere în a cărei baltă am trebuit să mă vîr imediat 3 ceasuri pe zi, fiindcă eram de săptămînă, interese private, reparații la casă... mai știu eu cîte și cîte... Cum să poți ținea în asemenea împrejurări o corespondență exactă și regulată? Eu veneam din Pesta, Venezia, Milan, sau Roma, Monte Carlo, Nizza, Marsilia, Paris, Viena. Plecînd, viscol și zăpadă la Predeal! De acolo, primăvară splendidă pretutindeni, nu numai pe Riviera, dar mai ales la Paris. unde liliacii trecuse de mult și trandafirii erau în plină floare. La întoarcere, după 31 de zile, la Predeal... viscol și zăpadă. Ei, să nu te superi. În București frig și frig pînă cînd de 3 zile au dat deodată călduri, și atît mai nesuferite că au venit năprasnic. Dar așa ni-i țara!

Azi fiind 10 mai, eu, cu tot tămbălăul și furia poporului, găsesc în sfîrșit cîteva momente libere și mă grăbesc a răspunde la scrisoarea ce mi-ai trimis în 16/28 april și pe care am găsit-o pe biroul meu. A-mi asocia la conducerea Convorbirilor o seamă de tineri era de mult dorința mea, dar vreau mai întîi să experimentez treaba. De aceea am anunțat numai acest început de schimbare în notița din 1 april pe care ai aprobat-o. Mai tîrziu, dacă experiența dovedește că lucrul poate reuși, voi trece în totul Convorbirile generației aceste de tineri [13]. Cine știe, ei, dacă o apucă cu inimă și cu activitate, pot avea deja ceea ce eu n-am avut, adică profituri materiale. Adică cînd zic că n-am avut profituri, mă exprim cam eufemistic, căci mai drept ar fi să zic că am avut contrariul. Dar să ne întoarcem la cele publicate. Pas, autorul Resăritului pe Păpușa este — cine ar crede? — cumnatul meu. P. et Sevescu (?) pensionar ce debutează în literatură la vîrsta de 60 și atîți de ani. În originea sa, articolul era mult mai lung, dar Maiorescu și eu am tăiat cît am putut și, poate, totuși prea puțin din el. Schimbări de stil am făcut puține; eu începusem, însă văzînd unde mă duc, m-am oprit: ar fi fost o muncă colosală.

Ce zici de nr-ul din 1 mai? Să lăsăm la o parte mica încurcătură ce s-a produs la poezii — din inexperiența lui I. A. Rădulescu, noul corector, ce zici de Povestea Vulpii, de E[indesc] lui Brătescu, de Causalitatea lui Motru, de ortografia lui Rădulescu, de poezii și mai ales de articolul lui Dragomirescu? Par-că s-ar zice că din tot mănunchiul acesta ar fi ceva de făcut; că poate ieși ceva din băieții aceștia — nu-i așa?

E foarte interesant pentru mine să aflu părerea ce ai nu numai fiindcă ne interesează părerea d-tale personală totdeauna, dar și fiindcă vezi lucrurile de departe și prin urmare mai bine decît acei care sunt în lăuntrul mișcării, nu au perspectiva trebuitoare și sunt preocupați și ades prea ocupați. Îți aștept cu nerăbdare scrisoarea precum și alte manuscrise dacă sunt.

Ce păcat că nu te-ai putut răpezi la Paris pe cînd eram noi acolo! Era așa de frumoasă luna lui april acolo; mai frumoasă decît în toți anii. Și am fi petrecut minunat cîteva zile împreună! Sper că acum copila îți e de tot sănătoasă. Complimente respectoase doamnei Zmfirescu.

de la amicul d-tale devotat

I. C. Negruzzi

(B.C.S. Ms. 12.356)

[13] Iacob Negruzzi condusese revista singur pînă în 1893, cînd își asociază un comitet, căruia îi va preda întreaga responsabilitate în 1895, cînd se retrage. Comitetul era format din tinerii Teohari Antonescu, I. Al. Brătescu-Voinești, Mihail Dragomirescu, D. Evolceanu, I. S. Floru, P. P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, I. A. Rădulescu-Pogoneanu, François Robin, toți discipoli ai lui Titu Maiorescu.

7

Aix-les Bains, le 11 sept. 1893

Iubite d-le Zamfirescu,

Scrisoarea ce mi-ai adresat la Cîmpulung ne entuziasmează cu desăvîrşire pentru Napoli şi împrejmuirile [sic!] sale şi ne hotărîsem, nevastă-mea şi cu mine, să ne oprim măcar 15 zile în acel faimos colţ al lumii pe care dorim să-l vizităm de atîţia ani. Dar era scris să nu fie nici de astă dată. Abia ieşiţi din hotarele României îmi cade la Braşov un jurnal în mînă în care cetesc că congresul medical ce era să se ţie la Roma în septemvrie, se amînă din cauza epitemiei ce a izbucnit în mai multe oraşe. La Viena cetesc de-a dreptul de numărul morţilor de holeră din Napoli. Această veste ne-a mai potolit ceva entuziasmul, însă cu speranţa că poate au fost în Napoli numai cazuri izolate, ne-am dus în Şviţera să petrecem deodată la aer curat şi să aşteptăm evenimentele. Vizitînd pe un amic al meu ce are un castel între Roma şi Thun [?], acesta ne tot ţinea pe loc arătîndu-ne zilnic numărul morţiolr de holeră din Napoli. Mai izbucnind apoi în acel oraş şi greva birjarilor ce nu mai avea sfîrşit şi care într-un timp luase chiar un caracter revoluţionar cu bătăi şi morţi şi răniţi şi trupe ce bivuacau pe pieţele publice, ne-am gîndit că trebuie să fie grozav pentru străinii ce vin să petreacă de a se găsi în asemenea împrejurări în Napoli, ducînd grija nemulţumirilor locale, în loc de a petrece vesel şi a uita propriele sale griji şi nemulţumiri de acasă. Toate acestea împreună au făcut de am renunţat şi de astă dată la Napoli, mai ales că oarecare dureri reumatice ale nevestei mele devenise nesuferite şi cereau neapărat o cură cît de grabnică.

De aceea, după oarecare plimbări încoace şi încolo prin Şviţera, ţară în care de 26 de ani mă duc totdeauna cu cea mai mare plăcere, ne-am îndreptat spre Aix les Bains în Savonia, unde ne găsim de 6 zile (Hôtel du Nord). Cred că cura nevestei mele are să ne silească să mai stăm pe loc poate 2 săptămîni întregi şi sperez că deosebitele duşe şi masajuri la care se supune îi vor face ceva bine.

Fiind aici deosebite jocuri de cărţi şi tot feliul de petreceri sociale, am dat peste o droaie de români, pintre care se află şi d. G. Bengescu, ministrul d-tale de la Bruxelles. De la el am aflat că eşti sănătos împreună cu toată familia şi am aflat cu nu mai puţină plăcere că între dvs. domnesc cele mai bune raporturi, cel puţin Bengescu nu avea pentru d-ta decît cuvinte de laudă. Cînd înlăuntru aceleiaşi misiuni domneşte deplină simpatie, negreşit că viaţa e mai plăcută. Cred dar că eşti mulţumit la Bruxelles şi că ocupaţiile îţi lasă şi destul timp pentru scrieri literare. Aş avea plăcere să aflu că romanul de mult proiectat, de curînd început, înaintează cu răpejune. Dacă eşti în mijlocul lui, nu întrerupe lucrarea, ci dă-i într-una înainte, bătînd ferul cît e cald.

Eu de aici nu pot să-ţi dau nici cea mai mică ştire despre literatura română. Singurul om de litere de la noi ce am văzut de luni de zile este Gherea, pe care l-am întîlnit la Zürich unde lua parte activă la congresul socialist ca delegat din partea Românilor C. [sic!] L-am văzut la Zürich, l-am văzut la Ketliberg (lîngă Zürich), am vorbit cu el de toate cele, numai de literatură nu, şi nici puteam în împrejurările actuale cînd tinerii noştri elevi îl înhaţă în toate părţile. Ş-apoi mie nu-mi place literatura à la Gherea care ia literele drept mijloc pentru alte scopuri străine lor, iar nu drept ţel principal şi unic. De Maioreştii nu mai ştiu nimic. Presupun că trebuie să fie pe drum spre Bucureşti unde aveau să sosească în cele dintîi zile din septembrie stil vechi. Te rog prezintă omagiile mele d-nei Zamfirescu şi mă crede al d-tale amic foarte devotat

I. C. Negruzzi

(BC.S. Ms. 12.357)

8

Bucureşti, 25/6 XII 93

Iubite d-le Zamfirescu,

De vreme ce am ajuns cu bine a ne bucura de vacanţe parlamentare şi universitare şi ne găsim astăzi chiar în ziua de Crăciun, profit de oarele libere ce am pentru a-ţi scrie cîteva rînduri. D-voastră pe acolo aţi şi trecut sărbătorile pe cînd noi abia le începem şi încă le începem cam prost, cu viscole, geruri mari, întreruperi de comunicaţie prin înămolirea liniilor ferate ca şi în anul trecut exact la aceeaşi epocă, ceva mai puţin însă pînă acum în anul acesta. Şi influenţa

ne vizitează iarna acesta, dar iarăși cu mai puțină intensitate, poate fiindcă se cam aclimatizează și ea pe la noi ca și cholera și alte boale. Cîteva victime însă tot a făcut această epidemie.

Maiorescu după obiceiul său a și plecat cu nevastă-sa în străinătate. Voiau întîi să petreacă săptămînile de vacanțe la Abbazia, dar în urmă se vede că s-au răsgîndit și se opresc numai la Viena. Mi se pare că cu ocazia acestei opriri în capitala Austriei, Maiorescu avea de gînd să consulte un specialist asupra boalei sale de urechi de care se îngrijește. Eu l-am sfătuit să meargă la pastorul Kneipp în Bavaria a cărui cură face minuni mai ales la boalele de urechi și de ochi pe cît am auzit. Însă nu cred să se hotărască la cura lui Kneipp atît din cauza asprimii sezonului cît și din cauza scurtei vremi de care dispune.

Cum mai judici mișcarea literară de pe la noi? Au răsărit ca ciupercile revistele și foile literare. Viața (Urechia jun., Vlahuță etc.) Vatra (Caragiale, Slavici etc.) și mai multe altele. Vechia mea experiență nu-mi permite să am convingerea că toate aceste publicații vor avea vitalitate. Autorii ce scriu în ele pleacă de la ideea greșită că scrierile lor le vor aduce cîștiguri materiale ca și în alte țări. Aceasta însă e cu neputință. Dacă pentru o muncă mare ei nu se vor mulțămi cu mai nimic, adică cu foarte puțin, n-o vor putea duce. Cunoscînd însă caracterele unor scriitori ca Vlahuță, Caragiale, Dr. Urechia, Slavici, poți să-ți închipuiești la ce capăt au să iasă: întîi, certe între ei, îndușmăniri, multă invidie etc. și, curînd după aceea închiderea jurnalelor.

Ce mai zici de tinerii noștri scriitori de la Convorbiri? Schița lui Brătescu Microbul a plăcut foarte mult pe la noi. Mai cîte un studiu bunișor, mai cîte o poezioară curățică, treaba tot merge înainte. Negreșit, un Eminescu nu apare în fiecare an.

Noi credem că d-ta scrii mereu la romanul ce ai început mai de mult și așteptăm cu nerăbdare întîia sosire de manuscript. Pe cînd? Îți mărturisesc că aș dori să primesc cît mai curînd începutul romanului: se simte lipsă la Convorbiri.

Politica la noi, liniștită. Nu trebuie să vă luați după articulele furibunde ale opoziției. Acesta este feliul scrierii liberalilor opozanți: în realitate nu are importanță. A fost la începutul sesiunii un moment de îndoială, dar a trecut. Vă urez d-nei Zamfirescu și d-tale un an nou vesel și fericit. Cred că fetița ce ne-a părut atît de frumușică-i deplin sănătoasă acum. Nevastă-mea se unește cu mine la urările mele.

Amic foarte devotat

I. C. Negruzzi

(B.C.S. Ms. 13.183)

A SCRIS TUDOR ARGHEZI UN «DICURS DE RECEPȚIE»?

Sub titlul *Un discurs de recepție nerostit*, apărut în *Flacăra* din 29 aprilie 1933, pag. 14, Barbu Berceanu încearcă să aducă unele lămuriri pentru istoria literară privind creația lui T. Arghezi. Intervenția d-sale se axează pe unele «probe» (dovezi evidente), dar și pe unele deducții personale, izvorîte fie dintr-o insuficientă informație, fie dintr-un *malentendu*.

Evident, B. Berceanu prezintă cititorilor, în forma originală, o raritate («*bibliofilică*», după propria-i expresie): *Tablete de limbă* de Tudor Arghezi. Este vorba de un manuscris astfel intitulat, a cărui structură îl îndreptățește pe autorul articolului să-l asemene cu un discurs de recepție.

Cum în 1955, cînd poetul *Cuvintelor potrivite* a devenit membru al Academiei, practica discursului respectiv era eludată, B. Berceanu avansează ideea: «*Nu putem însă considera că Tudor Arghezi nu a ținut să cultive acest gen literar la primirea lui în Academie*». Se poate presupune, deci, că textul — foarte potrivit pentru o asemenea ocazie — a fost conceput *anume* pentru sesiunea generală a

Academiei din 27 VI — 2 VII 1955, cînd Arghezi (alături de Mihai Beniuc, Al. Bîrlădeanu, ş.a.) a fost propus şi ales membru al înaltului for cultural.

Neavînd prilejul să-şi rostească gîndurile formulate cu această ocazie, paginile au fost încredinţate — după afirmaţia lui B. Berceanu — *«spre publicare... unei reviste academice : Limba română»*. Numai că revista care urma să publice articolul (nr. 2/1958) a apărut la 3 ani după evenimentul care l-ar fi determinat pe Arghezi să-şi elogieze înaintaşii. Am putea crede — aşadar — că autorul a păstrat *«discursul nerostit»* aşteptînd sau căutînd să îndeplinească — oricît de tîrziu — un ritual la care adera.

Ţinem să subliniem, însă, că textul în discuţie a fost conceput *special* pentru publicaţia amintită (*unde a şi apărut*, v. *Limba română*, nr. 2/1958, p. 5—8). Începînd cu nr. 5 /1956, revista *Limba română*, care se publică sub egida Academiei R.S.R., a Institutului de Lingvistică din Bucureşti, inaugura, din iniţiativa şi sub semnătura acad. Iorgu Iordan, o nouă rubrică : *Cultivarea limbii*, menită să promoveze ideile legate de *«îmbunătăţirea şi perfecţionarea limbii noastre naţionale»* (*Limba română*, nr. 5/1956) p. 12). Sarcina *«prelucrării, îngrijite şi pe baze ştiinţifice a mijlocului celui mai important de înţelegere între membrii unei societăţi»* (op. cit., p. 5) este a tuturor categoriilor de vorbitori, dar *«rolul de frunte»*, se arată în articolul-program, *«îl joacă însă oamenii cultivaţi — în sensul cel mai larg al termenului» (ibidem)*.

Pentru început, lingviştii au fost aceia care au făcut observaţii în legătură cu limbajul presei, al criticii literare, al unor reviste (v. numerele 1—5/1957, 1/1958). Cu timpul, s-a apelat şi la alte colaborări (scriitori, critici literari, profesori universitari, actori) cu scopul de a da rubricii respective vigoarea unei dezbateri mai largi decît aceea susţinută în cadrul prea restrîns al specialiştilor. Şi fiindcă Tudor Arghezi s-a impus ca unul dintre cei mai mari şi mai originali artişti ai cuvîntului, era firesc să fie solicitat printre primii să-şi spună părerea.

La sugestia acad. Al. Rosetti, exprimată într-o şedinţă a secţiei de profil din Academie (în care se analiza revista *Limba română*) am făcut o vizită lui Tudor Arghezi, la începutul anului 1958, în calitatea pe care o aveam în cadrul secretariatului de redacţie, rugîndu-l să onoreze publicaţia cu cîteva idei privind respectul şi dragostea sa pentru limba română.

De aici pornit închegarea articolului reprodus de B. Berceanu în *Flacăra*.

De altfel, din chiar formula de început a spuselor lui Arghezi se vede mai degrabă că *a fost solicitat în mod expres* şi nu că ar fi căutat să valorifice pagini mai vechi, scrise cu alt prilej : *«Aşezat de cîtva timp cu sfiială într-un scaun al Academiei şi avînd prilejul să mi se exprime azi întîiaşi dată într-o publicaţie a forului de cărturari condeiul...»*.

Barbu Berceanu este de părere că rîndurile lui Arghezi poartă *«un titlu poate derutant (Tablete de limbă)»*.

În prefaţa volumului *Bilete de papagal*, publicat în 1946, prefaţă datată *«dec. 1946»* şi intitulată *1943*, Arghezi sublinia că *«Tableta sau Biletul sunt nişte sinteze si că pot să ia accente de la vers, claritäţi de la satiră, arome şi culori de la poezie»* (p. 4).

Mitzura Arghezi a încredinţat *Revistei de istorie şi teorie literară* un text inedit, datat *«noiembrie 1946»* şi intitulat *1943* — de fapt o primă variantă a prefeţei volumului amintit mai sus, în care Arghezi îşi defineşte cît se poate de limpede genul literar pe care şi-l revendică : *«Genul tabletei prezintă pentru scriitor si cititor folosul unui text concis, abreviat prin concentrare şi, dacă e cazul, lapidar. În loc de zece şi de o sută de pagini, turnate într-o carte cu găleata, tableta dă una ,un distilat. Desigur că alambicul rafinează şi apa şi că poate trece prin spirele lui o gîrlă întreagă : atîrnă te ţeavă, de foc şi de fierbător. Tableta poate să-şi ia, mult mai esenţial decît proza întinsă pe hectare de coasă, accentele genului vers şi nu se depărtează de aromele poeziei pînă la necesitatea stilului administrativ». (Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 1/1983, p. 41).

Adept al textelor concise, Arghezi îşi justifica *Biletul* sau *Tableta* ca derivînd *«din placa de fildeş unsă cu ceară, pe care strămoşii Europei, zgîriind cu un creion de fier, îşi făceau însemnările lor în versuri şi proză» (ibidem)*. Şi tot poetul declara : *«Condeiul cînd e ager şi nu minte, / Un gînd îl spune-n cîteva cuvinte» (Volumul şi Crîmpeiul*, în *Stihuri pestriţe)*.

Nu ni se pare, deci, că *Tablete de limbă* ar sugera altceva cititorului avizat de iniţiatorul genului la noi, în afară de : cîteva idei *«concentrate»* privind exprimarea. Nimic mai potrivit, în articolul scris pentru *Limba română*, decît o concisă

antiteză între ceea ce au însemnat în formația marelui scriitor înaintașii, spre care se îndreaptă recunoștința sa (*«părintele Abramescu»*, *«Gheorghe Gârbea, vraful de cărți chirilice bătrîne»*) și anumite scăderi pe care și le îngăduie, irresponsabil, unele din publicațiile curente (*«Ziarul nu are numai sarcina să informeze. Zilnic desfăcut subt ochii cititorului grăbit. îi cade și datoria să nu-i strice graiul»*).

Față de interesul *dascălilor* săi în cultivarea unei vorbiri alese îl neliniștește reversul medaliei : *«Cu atari învățuri și năravuri, nu e de mirare să găsești coloanele tiparului presărate cu gunoaie»* (*Flacăra*).

Ancorat puternic în ceea ce Eminescu numea, în *Epigonii*, *«zilele de-aur a scripturelor române»*, cu *«poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere»*, Tudor Arghezi își exprima îngrijorarea în privința unora dintre imixtiunile redactorilor, pe care le considera neconforme cu limba noastră sau chiar nocive.

Nu înțelegem de ce B. Berceanu — care intitulează gîndurile lui Arghezi *«discurs de recepție»* (deși ,mai apoi, îi par numai *«apropieri ale textului de tipicul unui discurs de recepție»* !) — își încheie pledoaria notînd, compasional, că Arghezi a fost *«pus în situația de a transforma un discurs de recepție într-o tabletă sau într-un bilet de papagal»*. Articolul de care vorbim *a fost de la început botezat de creatorul său : Tablete de limbă*, drept memento în atenția tuturor acelora care au datoria să vegheze și să pledeze pentru o exprimare corectă, armonioasă și nu *«expediat»* într-un gen minor, pe care însuși *«părintele»* său l-ar fi minimalizat.

Am văzut *ce* și *cum* înțelegea Tudor Arghezi să (se) exprime prin *Tabletă* sau *Bilet* și nu numai că a fost primul care a condensat — de cele mai multe ori în cîteva fraze — idei de certă și perpetuă valabilitate, într-un fel inconfundabil, incisiv, sarcastic, dar a rămas și se păstrează, și sub acest aspect, condeiul de primă mărime. *Este neîndoios, prin urmare, că atît conținutul, cît și titlul, precum și destinația articolului au fost fixate de poet.*

Apoi : de ce este atît de sigur B. Berceanu că, în eventualitatea rostirii unui discurs de recepție, Arghezi n-ar fi făcut elogiul predecesorului ?

În practica Academiei noastre, influențată inițial de cutumele Academiei franceze, s-au impus, mai întîi, două tipuri esențiale de discurs (v. *Discursuri de recepție la Academia Română*. Ediție îngrijită de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu, București, 1980) : un tip de *logos*, reliefînd tendința de portret (și, dacă, în cazul lui Arghezi, predecesorul ar fi fost cineva spre care să meargă simpatia și prețuirea sa, nu vedem de ce nu l-ar fi elogiat) ; al doilea tip de discurs se remarcă prin propensiunea pentru problemele-cheie ale unei discipline, pentru propulsarea acesteia în circuitul național și universal de valori. Începînd cu deceniul al doilea al sec. XX — ca o notă specifică a culturii noastre — discursul de recepție are în rostirea multor personalități românești o puternică încărcătură ideatică, mergînd spre cultul valorilor tradiționale ale neamului (ca în cazul lui Blaga, Rebreanu, Delavrancea, citați de B. Berceanu). Că semnatarul rîndurilor din *Flacăra* consideră, sau apropie de acest ultim tip de discurs spusele lui Arghezi nu poate surprinde pe nimeni ; expunerea argheziană înscriindu-se, destul de bine, în tiparele pomenite. Nu avem, însă, dreptul să ne pronunțăm ferm asupra unor aspecte ce nu se susțin suficient : *«Nu sîntem aici în prezența unui elogiu al predecesorului, elogiu care desigur că n-ar fi existat nici dacă noul ales ar fi fost în situația de a ține un discurs propriu-zis»* (!?), susține B. Berceanu.

Barbu Berceanu spune că Arghezi *«a ținut* să cultive *acest gen literar»* (subl. ns.) al discursului de recepție, gen pe care, cel puțin în legătură cu Academia țării sale *«nimeni nu-l poate practica decît o singură dată»*. Or, în limba română *a cultiva* (în acest sens) înseamnă *«a se ocupa cu rîvnă de ceva ; a face să crească, să se dezvolte»* (v. *Dicționarul explicativ...*). Acțiunea presupune, deci, o iterație, repetarea sistematică a unui procedeu pentru desăvîrșirea a ceea ce *cultivi*.

N-am vrea să se înțeleagă că ținem neapărat să polemizăm cu B. Berceanu. Intervenția d-sale dintr-o publicație de mare popularitate ca *Flacăra* ne-a dictat această *audiater altera pars* — pe de o parte pentru a spune ceea ce știm exact despre geneza unor memorabile pagini argheziene, iar pe de altă parte, pentru obiectul însuși al spuselor lui Arghezi, care vizau cultivarea limbii române, spre a face din aceasta instrumentul capabil să exprime prin corectitudine, limpezime, eleganță — cele mai noi și mai importante cuceriri ale neamului. Afirmațiile gratuite și lipsa de proprietate a unor termeni nu ajută cîtuși de puțin ; ba dimpotrivă, pot genera confuzii sau, cine știe, catalogări eronate. N-ar fi de mirare ca viitori

exegeți să compartimenteze *Tabletele de limbă, discutate*, la un eventual capitol intitulat... *«Discursul de recepție nerostit de Tudor Arghezi»* (articolul hotărît ne dă dreptul să facem o atare presupunere).

De bună seamă, trebuie să salutăm publicarea în întregime și în forma originară a părerilor din articolul lui Tudor Arghezi, referitoare la cultivarea limbii, păreri care, așa cum nota B. Berceanu, dintr-un exces *«de limitare a criticii din acea vreme»* au rămas de fapt necunoscute pentru marea masă a cititorilor (articolul lui Arghezi fiind înlocuit cu altul), dar și pentru foarte mulți istorici sau critici literari (textul prescurtat și orientat cu precădere spre limba presei a apărut ca ultim *Bilet de papagal*, antum, în revista *Argeș*, II, nr. 6, iunie 1967, p. 11).

Păcat, însă, că o serie de scăpări în reproducerea din *Flacăra* alterează pînă și poezia exprimării originale argheziene : se fac literarizări *(pereții* pentru *păreții, învățături* pentru *învățuri ;* sînt omisiuni (un dascăl *în stare* [om.] să știe limbă...: al treilea dascăl nu mi-a *mai* [om.] fost un profesor) ; se intervine în unele forme verbale *(reprezintă pentru reprezintînd)*, în acorduri gramaticale *(numele lor... le alătur aci, pe hîrtia mai durabilă și decît lespedea cu inscripții dedesuptul cărora zac* [pentru forma corectă : *căreia...]* ; apar greșeli de tipar *(tibișurul* pentru *tibișirul)* ș.a.

Pentru conformitate, articolul, *corectat de Tudor Arghezi*, poate fi consultat și în alte exemplare decît cel anunțat de Barbu Berceanu ca *«întîmplător supraviețuit» ;* de pildă și la Biblioteca Academiei R.S.R., cota P I 25.832.

Stela TOMA

ION DIACONU

La 9 decembrie 1984 s-a stins din viață, după o lungă și grea suferință, profesorul Ion Diaconu (n. 1903), decanul de vîrstă al folcloriștilor români, cercetător de larg orizont, în perspectivă pluridisciplinară, al culturii și creației noastre populare.

Continuator, pe linia Ov. Densusianu, al direcției filologice de colecționare și studiere a folclorului, Ion Diaconu și-a concentrat investigațiile în zona Vrancei (de unde provenea) și a Rîmnicului Sărat, realizînd monografia exemplară Ținutul Vrancei *(1930, ed. a II-a, redimensionată, din care nu au apărut decît 2 vol., 1969) și* Folclor din Rîmnicul Sărat *(I, 1930 ; II, 1934 ; III, 1948), în cadrul cărora se impune lotul masiv al celor peste 400 variante mioritice.*

Experimentînd noi căi și metode de anchetare a informatorilor (sugerate de vol. Cîntăreți și povestitori populari, *1980), abordînd problemele psihologiei creației populare, încercînd să descifreze aspectele arhaice ale culturii străvechi, creînd manifestărilor folcloristice un cadru adecvat (prin revista* Ethnos, *1941—1943), Ion Diaconu a împins cercetările din domeniul culturii noastre populare pe un nou făgaș.*

Trudind pînă în ultimele clipe la definitivarea operei *sale (ce ne rezervă, se pare, importante surprize), Ion Diaconu constituie în istoria folcloristicii românești moderne o pildă de muncă neobosită, de dăruire și sacrificiu.*

I. OPRIȘAN

CRONICA EDIȚIILOR

Alexandru Odobescu și corespondenții săi, ediție de Filofteia Mihai și Rodica Bichiș, Editura Minerva, București, 1984, 391 p. + 4 arbori genealogici.

Nu numai istoria literaturii sau biografiile au de cîștigat din editarea de corespondență, activitate care a căpătat în ultimii ani o dezvoltare fără precedent în țara noastră, ci și istoria culturii românești, ba chiar, într-un sens mai larg, a societății intelectuale și politice în secolele XIX și XX. După o primă fază, cea a antologiilor de corespondență ca documente de istorie socială, pentru care rămîn exemplare acelea întreprinse de N. Iorga (*Scrisori domnești* și *Scrisori de boieri* 1912, reeditate împreună în 1925 și 1931 ; *Scrisori de negustori* în 1925 ; *Scrisori de femei* în 1932 ; *Scrisori vechi de studenți* în 1934), a urmat inițiativa unui harnic culegător de documente de istorie literară, I. E. Torouțiu, căruia i se datorează o întreagă serie de volume (treisprezece la număr, între 1931 și 1946), pînă astăzi utile pentru a reconstitui mediul «Junimii» sau la «Sămănătorului» Nimic comparabil totuși cu situația la care, de la o vreme, asistăm : o năvalnică luare în stăpînire a acestui domeniu prea puțin cercetat în trecut. La aceasta a contribuit desigur faptul că numeroase arhive particulare — cele mai multe din cîte n-au dispărut după război — au intrat în marile fonduri publice. Este însă, în mare parte, și rezultatul unor bine chibzuite strădanii ale Editurii Minerva. De la Heliade și C. A. Rosetti la Hasdeu și Iorga, de la Bariț iu la Bianu, de la Pârvan și Densusianu la Tudor Vianu și G. Călinescu, fiecare din aceste personaje fiind înconjurat de altele, secundare, între care se țese un păienjeniș de relații, se constituie astfel, pe mai multe generații, ca un mare roman al culturii românești. Această acumulare de informații îndeplinește două funcții complementare : una populară — de unde favoarea de care se bucură genul pe lîngă un public amator de anecdote — și alta academică, prin neprețuitele instrumente de lucru pe care le oferă celor pentru care cercetarea istorică este o profesie. Dacă datoria de a tipări izvoarele istoriei noastre mai vechi e încă departe de a fi împlinită, în schimb, asemenea ediții de corespondență reprezintă o realizare semnificativă pentru tendințele contemporane ale istoriografiei românești și unul din succesele cu care ea se poate mai îndreptățit mîndri.

În acest an, la un veac și jumătate de la nașterea lui Al. Odobescu, două din editoarele *Operelor* lui, din a căror serie au apărut recent, Editura Academiei, trei volume (VIII, IX și X), cuprinzînd pînă acum corespondența scriitorului în perioada 1847—1886, au publicat o culegere de scrisori primite de Odobescu. Ele au fost alese după valoarea lor pentru viață mai degrabă decît pentru opera celui căruia i-au fost adresate, sau după strînsele legături personale pe care emițătorii lor le-au avut cu acesta.

Spre deosebire însă de sistemul adoptat la cealaltă editură, unde scrisorilor li s-a păstrat ordinea cronologică, singura firească, Editura Minerva menține cu o perseverență vrednică de o cauză mai bună modul său propriu de grupare a textelor — în ordinea alfabetică a corespondenților, ca într-o carte de telefon. Metoda are un dezavantaj vădit, anume că tocmai figura centrală a volumului își pierde orice unitate. Greutatea de a urmări evoluția unor preocupări astfel risipite crește cînd (cum e cazul aici, p. 175—176) de la o pagină la alta se trece peste un interval de 35 de ani. De fapt, nici acest criteriu nu e întru totul respectat de astă

dată, deoarece corespondența cu familia e separată de restul scrisorilor și distribuită în două secțiuni : una la început (în care sînt înșirate epistolele unchiului Grigore Caracaș, ale ginerelui Theodor Damian, ale cumnatului Ștefan D. Grecianu, ale soției, iubitoarea și mereu suferinda Sașa, după care urmează cele de la Catinca, mama scriitorului, și de la tatăl lui, generalul), apoi alta la sfîrșit, unde cititorul va găsi mesajele, pline de atîtea griji de familie, schimbate între Catinca Odobescu și nora ei. Ordinea alfabetică a celorlalte scrisori nu cunoaște excepții, de la *A* la *W*, un bilet de la președintele Academiei de Inscripții, al cărui nume n-ar fi fost greu de aflat, figurînd la *I* (de la *Institut de France !*). În note apar, din cînd în cînd, și scurte scrisori ale lui Odobescu însuși (p. 37, 41, 114, 179, 238, 261); fapt ce n-a fost semnalat în *Nota* asupra ediției. Textele sînt adeseori în limba franceză, chiar cînd provin de la români : o franceză curgătoare, aproape întotdeauna corectă, fără afectare, caracteristică pentru acest mediu în care tradiția bilingvismului s-a prelungit.

Din tinerețea lui Odobescu sînt foarte puține scrisori, între care una de la poetul George Crețianu. Acesta, în 1855, cînd prietenul său era la Paris, îi scrie nimicuri mondene, potrivite pentru vîrsta lor ; «*Lăpușneanu* se odihnește», adaugă el, cu privire la proiectul unei tragedii care ar fi trebuit să ridice istoria națională la demnitatea subiectelor lui Shakespeare și Victor Hugo. Această odihnă a rămas netulburată și drama n-a mai fost niciodată scrisă.

Mai tîrziu, existența lui Odobescu se desfășoară pe două planuri : unul al vieții sale intime, ale cărei mizerii și tristeți i-au grăbit sfîrșitul, și cel exterior, cu diversele îndatoriri ale omului public. În zadar am căuta un al treilea, la masa de lucru, căci acestei naturi artistice îi lipsea stăruința necesară pentru a construi o operă literară. Pentru a vorbi de Odobescu ca scriitor, dacă n-o facem din motive sentimentale, în virtutea obișnuinței de la școală — la urma urmei, cine n-a citit *Jupîn Rănică Vulpoiul*, la vîrsta basmelor lui Ispirescu ? —, argumentele sînt destul de firave. Proza notelor de călătorie (*Cîteva ore la Snagov*, într-un gen dezvoltat de Iorga, după o jumătate de secol, și *Pseudo-Kynegethikos*, care poate fi comparat, în literatura apuseană a generației precedente, cu pagini ale lui Rodolphe Töpffer sau chiar Gérard de Nerval) a contribuit mai mult la reputația omului de condei decît *Scenele istorice*, din care el a scris doar două, oprindu-se la a treia, *Ștefăniță*, cu un subiect pe care-l va relua Delavrancea. «*A mă întreține cu pașnice ocupații literare*» era un ideal pe care-l mărturisea cu plăcere (cf. *Opere*, VIII, p. 138—139), dar unul de care felurite împrejurări l-au îndepărtat fără încetare. De aceea, oricît ar părea de ciudat, în aceste scrisori nu e un rînd în care să fie vorba de proiecte literare sau măcar de lecturi, în afară de scrisoarea lui Maiorescu care-i trimite traducerea sa a aforismelor lui Schopenhauer. Adevărul este că apropierea lui Odobescu de literatură a rămas, în primul rînd, cea a unui istoric.

Despre viața de familie a lui Odobescu, scrisorile Sașei spun totul, cu prisosință chiar. Se știe că ea, care se trăgea și din neamul Văcărești lor după mamă, era de origine rusă, fiica nelegitimă a lui Kisseleff cu o prințesă Bagration, a cărei casă pe Calea Victoriei se afla lîngă clădirea actuală a Bibliotecii Academiei. Se căsătorise la 16 ani, în 1858, și primul teanc de scrisori, din 1869—1870, povestesc cu vioiciune și naivitate cînd o vizită, cînd alta, între care ea își trecea timpul cu jurnale de modă și cu *L'Illustration*. Preocupările de sănătate sînt frecvente, nu numai în legătură cu fetița bolnavă de pojar, ci și din cauza acelor dureroase crize periodice care-i țineau despărțiți pe soți multă vreme. Era oare necesar a da publicității asemenea lucruri de iatac ? Eșecul acestei căsătorii n-a fost însă complet, deoarece avem aici, într-o formă discretă, explicabilă prin educație și prin folosirea unei limbi străine chiar în scrisorile de dragoste, mărturia unei tovărășii ideale între Odobescu și soția sa. O dovedește solidaritatea lor în circumstanțe penibile, amîndoi silindu-se, în mijlocul datoriilor care-i hărțuiau, să ascundă veșnica lor lipsă de bani și să mențină fațada cuvenită rangului lor în societate. În ultimii ani ai căsniciei, Sașa trăia mai mult la Curtea de Argeș și la via ginerelui, pentru a cărui carieră se frămînta, la fiecare schimbare de guvern, de care depindeau modestul lui post de subprefect sau speranța, nerealizată pînă la urmă, a vreunei slujbe mai generos remunerate. Altfel, viața la vie, la vremea culesului, se desfășura ca într-o nuvelă de Gîrleanu : „*Nous allons tous bien grâce à Dieu et le temps est splendide. Hier nous avons fait venir des laoutars et les garçons qui pressaient le raisin ont dansé comme des enragés*». Între timp și relațiile Sașei cu soțul ei evoluaseră : la 53 de ani, îl asigura de «*mon affection toute maternelle*».

Mama lui Odobescu, Catinca ,născută Caracaș, mai trăia (pînă în 1886), supraveghea îndeaproape viața acestui cuplu neobișnuit și-i împărtășea emoțiile. Sentimentală pînă la exaltare, fusese nefericită cu generalul, care o apostrofa brutal : «*Furca, muiere, furca !*», și avusese o legătură cu C. A. Rosetti, mai tînăr cu cinci ani decît ea, ceea ce ar putea să fi provocat încercarea ei de sinucidere din 1847. Unele însemnări din jurnalul lui Rosetti, editat acum de Marin Bucur, sînt revelatoare în această privință [1]. Evenimente, oricum, de mult uitate, cînd ea primea, în 1885, la Paris, printr-o telegramă a fiului ei, vestea morții lui Rosetti. După ce, septuagenară, călătorise pînă în America de Sud, unde fiica ei, Marie, își urmase soțul, consul al Franței la Santiago de Chile, se zbuciuma să găsească o rezolvare problemelor financiare ale familiei și-l mustra pe Odobescu că «*îi curg banii printre degete*». În același timp îi scria Sașei despre nemulțumirea ei de a-i fi văzut pe Brătieni atît de puțin înțelegători față de Odobescu : «*Il me semble qu'ils sont indifférents en tout hors la politique et le parti*». Îi judecă exact atunci cînd spune despre ei că «*ar vrea ca țara să nu fi început decît de la proclamarea regatului*». Scrisorile acestea menționează adesea dintre prietenii de la Paris ai familiei Odobescu pe d-na de «Gobineau» și pe Diana de «Gouldencrow» : interesant de notat aceste relații cu familia scriitorului și diplomatului francez Joseph-Arthur de *Gobineau*, a cărui fiică era baroana de *Guldencrone*.

Cu totul neașteptată este dezvăluirea că Odobescu ar fi avut un fiu natural în 1870 în Franța. Cele două scrisori de la Alexandrine Petit, al căror sens pare să fi rămas neînțeles de editoare, fac totuși aluzii clare, după regulile clasice ale șantajului : făgăduiala transmisă de Odobescu prin «*Monsieur le curé*», ca într-un roman, că va cumpăra o casă pentru mamă și copilul său, amenințarea disimulată, dar cît de chinuitoare desigur, că în viitor apelurile repetate la dărnicia lui vor fi adresate Sașei, care nu bănuia nimic, etc. Persoana era de condiție modestă, căci se scuză pentru greșelile de ortografie. Știm numai că se căsătorise în satul ei, nu departe de Amiens. Acolo, sub numele de Cotrelle, vor mai fi existînd urmași necunoscuți ai lui Odobescu.

Necontenit revin acele dificultăți materiale care-l obligau să se mute aproape la fiecare Sf. Dumitru — itinerarul său bucureștean e marcat de popasuri în Str. Rozelor (Șoimărești lor), Str. Verde (Sublocotenent D. Lemnea), Str. Sf. Ionică (dispărută), Str. Clementei (C. A. Rosetti), Calea Rahovei și Str. Cuza-Vodă. Oricine are o bibliotecă înțelege ce însemnau aceste schimbări de locuință. Sînt scrisori, ca aceea de la avocatul Catopol, care pun în cea mai urîtă lumină caracterul unuia din creditorii lui Odobescu, André Lecomte du Noüy, arhitectul restaurării de la Curtea de Argeș, care, de altfel, îndrăznea să se plîngă de această ospitalieră țară (*«ce désert mal famé», «ce ciel trop peu clément»*). Foarte dură, sub ghiața formulelor de politețe, este scrisoarea lui D. A. Sturdza, căruia, ca moralist auster și ca sever administrator al averilor statului sau ale Academiei, nu putea decît să-i displacă profund Odobescu, pe care-l somează să plătească o sumă datorată copistului francez al documentelor din colecția Hurmuzaki.

Deși s-a ocupat destul de neglijent de cele trei volume suplimentare la această colecție, apărute sub semnătura sa între 1885 și 1889, nu încape îndoială că partea cea mai de preț a activității lui Odobescu este aceea consacrată istoriei și arheologiei, în acord cu exigențele dezvoltării învățămîntului și cercetării în România. Materialul acestui volum sporește numărul dovezilor pe care le cuprinde corespondența din seria *Operelor* lui Odobescu. Încă din 1860, el fusese numit membru al comisiei însărcinate să culeagă documentele necesare pentru redactarea unei istorii naționale, printr-o frumoasă scrisoare a ministrului Cultelor și Instrucțiunii Publice, V. Boerescu. Ceilalți membri erau, alături de I. C. Brătianu și I. Heliade Rădulescu, cooptați probabil *honoris causa*, istoricii A. T. Laurian, Florian Aaron și P Cernătescu. Colegul lor Maiorescu, Ioan (nu «*T*», cf. Geo Șerban, în Al. Odobescu, *Pagini regăsite*. București, 1965, p. 320), figura în comisie în calitate de director al Eforiei Școalelor și profesor de istorie antică la Colegiul Sf. Sava. Remarcabil este că inițiativa se producea la numai un an după Unirea Principatelor și că ministrul găsea cu cale să precizeze : «*În mijlocul preocupărilor noastre politice și de reforme sociale nu trebuie să se uite știința și mai ales istoria*». Întreaga expunere de motive ar merita reprodusă așa cum este, întrunind patriotismul romantic și pozitivismul (istoria «*ne explică fenomenele vieții sociale, precum și științele naturale*

[1] C. A. Rosetti, *Jurnalul meu*, ediție îngrijită și prefațată de Marin Bucur, Cluj-Napoca, 1974, p. 185, 188, 191, 193—194, 201—203, 205—209, 211, 213—218, 222.

ne explică pe acelea ale vieții fizice». Ceea ce dorea Boerescu, cu aprobarea lui Cuza însuși, într-un spirit care a produs atîtea puternice creațiuni naționale, era o sinteză cît mai temeinic documentată, fiindcă *«istoria României, așa precum o are națiunile civilizate, este o operă care încă nu o avem»*. Problema s-a pus și pentru fiecare din generațiile care au urmat, cu aceeași încredere în opera monumentală și definitivă.

Într-o ordine de idei apropiată, Odobescu primea în 1863 două scrisori de la maiorul Pappazoglu, o rudă prin alianță prin Greceni și Prejbeni, care căuta să vîndă statului colecția lui de antichități, pentru «muzeul națiunii» (rămășițele colecției vor fi achiziționate abia în 1908). Localitatea «Reci» e greșit identificată în notă cu un sat din Argeș, fiind vorba de fapt de *Recica*, Reșca (Romula), în Oltenia. În altă notă se citează un răspuns al lui Odobescu, la prima scrisoare, care lipsește din *Opere*, VIII. În *Antichitățile județului Romanați*, Odobescu și-a spus părerea binevoitor ironică despre *«toate elucubrațiunile privitoarea la arheologia națională pe care neobositul bătrîn maior D. Papazoglu le-a dat la lumina publicității»* (cf. *Opere complete*, III, ed. Minerva, București, 1909, p. 233).

O scrisoare de la A. Lecomte du Noüy din 1884 informează despre dispoziția portretelor din pronaosul bisericii episcopale de la Curtea de Argeș înainte de restaurare. Ordinea celor 12 (de fapt, 19) portrete nu corespunde însă cu aceea consemnată în releveele sale de către pictorul J. J. A. Lecomte de Noüy, fratele și colaboratorul arhitectului restaurator. Deci, concluziile studiului, mai vechi, asupra tablourilor votive, care s-a bazat pe acea identificare, ar putea fi readuse în discuție [2]. Ne gîndim îndeosebi la voievodul Vladislav (al III-lea, în interpretarea autorului citat), *a cărui alăturare de chipurile lui Radu «Negru» și al doamnei Ana ar permite să fie identificat cu Vladislav I (Vlaicu)*.

Prin interesul lor se disting relatările elevilor lui Odobescu despre descoperirile de documente făcute de ei — Tocilescu și N. Densușianu — în cursul misiunilor științifice care le fuseseră încredințate. Tocilescu în special apare ca un tînăr extrem de sîrguincios, care îndreptățea deplin speranțele profesorilor săi. Scrisorile lui către Hasdeu, publicate de curînd, o confirmă. Trimis la Moscova la numai 27 de ani, copia manuscrisele lui Cantemir, în a căror editare trebuie să se recunoască marile sale merite. Prețuirea lui Odobescu pentru el se vede din faptul că transcria lungi pasaje din rapoartele sale de activitate spre a i le comunica lui Barițiu (cf. *Opere*, VIII, p. 375—379). La întoarcerea sa din Rusia, îl va prezenta lui Maiorescu și-i va procura o bursă grație căreia Tocilescu a stat la Paris un an încheiat (1878—1879). De acolo, unde a avut prilejul de a asculta dascăli iluștri ca Fustel de Coulanges, M. Bréal, P. Meyer, Gaston Paris, A. Darmesteter, Alfred Maury, Ernest Desjardins, Léon Renier și G. Perrot, Tocilescu scria despre progresele lucrului său la *Dacia înainte de romani* și la *Monumentele epigrafice și sculpturale*. În legătură cu redactarea celei de a doua lucrări, epigrafiștii vor reține mărturisirea autorului că textul a fost revizuit de Renier, Desjardins și Otto Hirschfeld. Informațiile despre proveniența inscripțiilor sînt și ele vrednice de atenție. Cei care au cercetat pînă acum arhiva Tocilescu de la Biblioteca Academiei nu urmăriseră și scrisorile lui amănunțite către Hasdeu sau Odobescu.

Cît despre N. Densușianu, răspunsul lui la scrisoarea lui Odobescu de la 7 iunie 1879 (*op. cit.*, VIII, nr. 430), însuflețit de recunoștință pentru solicitudinea într-adevăr părintească pe care acesta i-o arătase, se referă la uimitoarele rezultate ale căutărilor sale. Despre starea în care erau, la episcopia greco-catolică din Oradea, manuscrisele lui Șincai, Maior, Clain și Samuil Vulcan, să nu se uite această dureroasă mărturie : *«Le-am găsit aruncate pe jos în niște camere dimpreună cu alte hîrtii vechi administrative, unde serveau așa, din cînd în cînd, de tapete, peste cari călcau episcopii și servitorii lor în toată ziua, tomurile erau rupte în cîte 2, 3 și 4 bucăți, altele sfîrticate foaie de foaie»* etc.

Alți protejați ai lui Odobescu, amintiți în paginile acestui volum, sînt Pompiliu Eliade, T. G. Djuvara, Ionnescu-Gion (el este *«inteligintele și laboriosul d. Gheorghe Ionescu»* recomandat lui C. A. Rosetti în 1884), Theohari Antonescu, D. Evolceanu, S. Mehedinți (introdus la Vidal de la Blache și Lavisse de către G. Perrot, la care îl trimisese Odobescu) și N. Iorga. De la acesta din urmă, care studia la Paris în 1891, se publică aici cererea lui ca Ministerul Instrucțiunii să-i acorde un ajutor de 300 de lei (refuzat de ministru, G. Dem. Theodorescu) și

[2] Vezi : *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974, pp. 131—150.

scrisoarea către Odobescu care o însoțea. Aflăm că tînărul Iorga se pregătea să-și treacă o a doua licență la Sorbona, condiție pe atunci indispensabilă pentru a obține doctoratul la această universitate, ceea ce ar fi însemnat prezentarea a două teze, dintre care una în limba latină. Motivul grabei cu care el dorea să la cu asalt acest doctorat era intenția sa de a candida în toamna aceluiași an la catedra de istorie universală de la Iși, după îndemnul lui Xenopol : ar fi devenit astfel profesor universitar la *20* de ani ! Deoarece nu-și putea plăti taxele la Paris, Iorga s-a hotărît să-și treacă doctoratul în Germania, mulțumindu-se cu titlul francez de «elev diplomat» de la Ecole des Hautes Etudes, dobîndit prin lucrarea sa *Philippe de Mézières et la croissade au XIVe siècle*. Prin urmare a cîștigat încă trei ani de studii în străinătate și a ocupat numai în 1894 catedra de la București, prin acel «*concurs universitar celebru*» în care iarăși Odobescu a avut un rol de seamă.

Tot cu privire la relațiile cu Iorga, se cuvine adăugat că destinul postum al manuscriselor lui Odobescu și, printre acestea, chiar al scrisorilor, începe în 1904, cînd istoricul și-a propus să îngrijească o ediție a lor la Minerva. Ea ar fi cuprins corespondență, în traducerea lui Iorga, dar singura scrisoare care a apărut atunci, în 1904, cu prilejul unui articol reprodus mai tîrziu în *Oameni cari au fost*, este aceea din 1847, cu care se deschide orice epistolariu Odobescu. În *Scrisori către N. Iorga*, II, ed. Barbu Theodorescu (București, 1979, p. 171, 211—214) e vorba despre acest proiect, repede abandonat în urma conflictelor cu E. Lovinescu și cu Th. Damian, ginerele lui Odobescu și deținătorul unei părți din arhiva familiei. Mult mai tîrziu, în 1937—1939, «*prin bunăvoința d-nei Eugen Goga*», nepoată de frate a lui Odobescu, N. Iorga a publicat în *Cuget Clar*[3] scrisori ale scriitorului către Sașa. Prima este din 1870, celelalte din 1884—1885, 1888 și 1893—1894.

Om al bibliotecii și om al școlii, era firesc ca Odobescu să aibă legături pe care le pun în lumină scrisorile dezvăluite acum, cu colegii săi de la Academie sau Universitate și de peste hotare. Academicienii Ion Ghica, N. Kretzulescu, D. A. Sturdza, A. T. Laurian și P. S. Aurelian figurează în volum cu mesaje scurte în general, simple note de serviciu. Aproape toate se referă la edițiile pe care Odobescu se obligase să le îngrijească, dar care, întreprinse după o concepție excesiv de vastă, nu puteau fi realizate : de pildă, *Varlaam și Ioasaf*, traducerea lui Udriște Năsturel, din care a apărut numai un fragment de 40 de pagini (va fi tipărită de generalul P. V. Năsturel în 1904). Admonestările pentru atît de îndelungata întîrziere, cele mai drastice venind de la Sturdza, au fost în zadar.

Un episod faimos al relațiilor lui Odobescu cu Academia este «prandiul» la care i-a invitat pe colegii săi latiniști, în frunte cu Barițiu, amabilă farsă despre care Sașa îi scria Catincăi Odobescu o scrisoare cunoscută și lui Perpessicius (*Alte mențiuni de istoriografie literară și floclor*, III, *1963—1967*, București, 1967, p. 242), care o citase în legătură cu împrejurările demisiei lui Alecsandri «*du corps qu'académique on nomme*», după expresia malițioasă a poetului. Aici însă ar mai fi de menționat scrisoarea lui Odobescu către Barițiu din 1877 (*Opere*, VIII, p. 378) în care îi spunea venerabilului ardelean aceste răspicate adevăruri : «*Ideile exclusiviste, extrem exagerate, cari au fost negreșit spre folosul naționalității acum trei pătrare de secol, nu mai sînt admisibile, în mod serios astăzi cînd lumină s-a făcut asupra originei noastre. Ajuns la vîrstnicie, nimeni nu-l mai întreabă pe om cine este tătîne-său, ci se știe face el însuși. Înțeleagă dar și ardelenii, precum am înțeles noi, că astăzi n-am luat de la lume iertare de vîrstă și că ni se cere să fim NOI, români, și nu feții smeriți or răsgîiați ai tatei Traian. Știu bine că, la d-voastră, emiterea unor asemenea idei face ca să te ia lumea la ochi rău ; dar pe cît ele sînt adevărate, trebuie omul să se lupte fără preget pentru dînsele*».

O scrisoare de la Hasdeu ne oferă satisfacția de a-l vedea pe acesta, oricît de cutezător ar fi fost de obicei, mai cumpănit în judecarea vieții științifice din țară decît prietenul său Odobescu, care voia să organizeze la București, în 1884, un Congres internațional de antropologie și arheologie preistorică. Concluzia e declarată fără înconjur : «*Nu avem cu CE și nu avem cu CINE a ne prezenta la un asemenea Congres... Urechia, dacă îl vom ruga, va organiza o admirabilă primire cu torțe, steaguri, cocarde, etc. etc. etc... Vom avea banchet-berechet... ei bine, eu prefer să așteptăm momentul cînd ne vom putea prezinta Europei într-un*

[3] I, p. 819—822 ; II, p. 8—10, 73—74, 220—222, 235—236, 282—284, 347—349, 412—414, 426—428, 475—477, 573—574, 765—767 ; III, 19—22, 187—189, 344—346, 364—365, 492—493, 540—542, 573—575.

mod serios». Surprinzător este că aici Hasdeu se află pe poziții junimiste, pe cînd Odobescu, în entuziasmul său pentru arheologia preistorică, al cărei înainte-mergător a fost în țara noastră, alunecă spre improvizația culturală. Că, totuși, în acest domeniu atît de special, el avea o competență prețuită în străinătate o dovedesc rapoartele sale epistolare cu mari savanți francezi. Dintre aceștia, fie amintiți Georges Perrot, arheolog clasic și epigrafist, Jules Quicherat — care sugera încă din 1867 o influență a arhitecturii armene asupra monumentului din secolul al XVI-lea de la Curtea de Argeș — și Charles de Linas, specialist în arta epocii migrațiilor, căruia Odobescu îi *datora o măgulitoare recenzie a Antichităților scythice* în *Mémoires de l'Académie d'Arras* din 1880 [4].

În existența de om public a lui Odobescu mai există încă o latură, cea a activității sale ca director al Teatrului Național din București, care e abundent reprezentată în această culegere. Pe de o parte, pentru încurajarea marilor actori români (C. Caragiali, Millo, Pascaly), pe de alta pentru organizarea turneelor unor trupe franceze, el s-a străduit fără odihnă : angajări, rezilieri de contracte, comenzi de decoruri, repetiții, toate acestea, de la un capăt la altul al volumului, nu contenesc să arate pasiunea cu care scriitorul s-a consacrat teatrului. Pentru noi, care nu mai înțelegem diferențele, clare pentru contemporanii lui Odobescu, dintre vodevil și operă comică și care nu mai avem aceeași dragoste pentru Labiche sau Offenbach, Meilhac și Halévy ori alți autori cîndva celebri ai scenei pariziene, pare o zadarnică irosire a unei energii care, orientată în alte direcții, ar fi fost mai folositoare. E adevărat însă că nici aceste scrisori nu trebuiau să lipsească din volum, căci întregesc personalitatea multiplă și fascinantă a cărei reconstituire, sub ochii noștri, e în curs.

De pe acum, volumul care a prilejuit aceste observații poate fi întîmpinat cu satisfacția că a fost parcursă o etapă importantă în fixarea trăsăturilor omului și a împrejurărilor în care el a trăit. A-l întocmi era, pentru Filofteia Mihai și Rodica Bichiș, mai ușor decît pentru oricine. Nimeni altul decît editoarele scrisorilor lui Odobescu însuși nu era mai îndreptățit să aleagă și să comenteze [5] răspunsurile corespondenților săi, după ce ele știuseră să le găsească oriunde se ascundeau : în diverse fonduri de la Arhivele Statului, în Biblioteca V. A. Urechia de la Galați, dar mai cu seamă în acel inepuizabil tezaur național care este Biblioteca Academiei.

Andrei PIPPIDI

LA ÎNCHIDEREA UNEI «DEZBATERI»

Începînd cu primul număr (1/1983) din noua serie a revistei noastre, timp de doi ani, am supus atenției cititorilor, într-o dezbatere ce a întrunit reputați specialiști în domeniul cercetării literare, cea de-a doua ediție a *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu (Editura Minerva, 1982). Au intervenit, în acest schimb de opinii, acad. Al. Rosetti, editorul primei ediții a *Istoriei*... călinesciene, Al. Piru, îngrijitorul textului apărut acum, I. Bălu, monografist al vieții și operei lui Călinescu, Aurelia Rusu, cunoscut editor al creației eminesciene, istoricul literar Marcel Duță, precum și ceilalți membri ai *Colectivului ediției critice G. Călinescu* (G. Muntean, Cornelia Ștefănescu, N. Mecu) aflată în curs de publicare la Editura Academiei R. S. România.

Astăzi, cînd punem punct dezbaterii noastre, constatăm cu satisfacție că au fost aduse o seamă de clarificări prețioase, impunîndu-se cu precădere necesitatea unei ediții critice a *Istoriei*... lui Călinescu, concluzie la care ajungea însuși Al. Piru, recunoscînd că ediția discutată a fost doar una dintre modalitățile de publicare ale textului capodoperei călinesciene. La *precizările* sale îndreptățite am mai adăuga și obligatoria reconstituire, în cadrul unei ediții critice, a fenomenului receptării *Istoriei*..., întreprindere pe care, desigur, o va realiza ediția academică.

R.I.T.I.

---

[4] Vezi Răzvan Theodorescu. *Alexandru Odobescu și unele preocupări de istoria artei «barbare» în Europa secolului al XIX-lea, RITL*, 20, 1, 191, p. 77—82.

[5] Pentru completarea adnotărilor, în care s-au strecurat cîteva inadvertențe :

p. 39,, «Georges Cantacuzène» este Nababul ; despre Edgar Mavrocordat se putea adăuga că a fost în 1914—1916 ministrul României la Viena ;

p. 61, Apostol (Toli) Mănescu a fost magistrat, senator (liberal) de Vlasca, agent diplomatic la Belgrad, cf. M. Theodorian-Carada, *Melalii și plachete*, București, 1913, p. 65—67 ;

p. 111, despre legăturile lui Bengescu cu Odobescu, vezi și George Bengescu, *Cîteva suvenire ale carierei mele*, Bruxelles, 1899, p. 77—87 ;

p. 179, Dionisie Romano nu este altul decît *D. Traianopoleos* (nu «Traianopulos»), titlul său «in partibus» ca vicar al episcopiei de Buzău, pînă în 1865 ;

p. 273, numele întreg al corespondentului este Athanase-Louis Torterat, conte Clément de *Ris* (1820—1882), critic și istoric de artă, conservatorul muzeului Versailles din 1878.

pp. 286 și 291, «mănăstirea Sf. Sergiu» se numește astăzi Zagorsk. Ca rectificări de lectură : «rue de *Douai*» (p. 89), «rue *Abbatucci*» (p. 172), «*Maisonneuve*» (p. 293, numele unei cunoscute edituri-librării specializate în orientalistică).

OPINII ȘI ATITUDINI

«INTEGRALA – EMINESCU» ȘI ALTE CÎTEVA PROBLEME

În mai multe rînduri (și mai de curînd în *Manuscriptum*, 1/1984, p. 29—42 ; M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, Cartea Românească, 1984, vol. I, p. 6 ; vol. II, p. 271—280) unul dintre editorii mai recenți ai operei lui Eminescu s-a străduit să atragă atenția asupra *«notabilelor progrese»* făcute de ediția numită *«academică»*, față de întreaga tradiție a stabilirii textului eminescian. În cazul în care lucrurile stau așa, totul este absolut normal și de așteptat de la un colectiv, destul de numeros, constituit în scopul de a lucra, în deplină continuitate, doar la editarea operei lui Mihai Eminescu. Tipărirea *integralei* — *Eminescu* constituie de mai mult timp o cerință imperioasă. Este însă de domeniu public că realizarea ediției marelui scriitor a devenit o problemă de proporții naționale, *o etapă* de preluare și redistribuire a tot ce s-a realizat fie în planul strict textologic, fie în acela al atît de vastei bibliografii istorico-literare și culturale. Știm foarte bine un lucru, ce pare să fie omis de către doritorii de unicitate, că fiecare ediție este o experiență în specie, nu un sistem infailibil. Mai mult decît atîta : fiecare ediție reprezentativă se constituie în treaptă pentru rezolvări succesive de probleme impuse de bunul-simț al unui editor format sub imperativul atîtor coordonate. Așadar, după unul din proverbele aflătoare în colecțiile paremiologice ale poetului, *«Vorba multă în zadar cînd lucrul e de față»*.

Cercetînd de vreo 25 de ani, singură și în cea mai mare măsură fără posibilitatea unei confruntări imediate și eficiente, m-am deprins să primesc orice sugestie, remarcă sau observație ca pe un prețios îndemn la mai mare exactitate și rigoare. Efortul de cuprindere și transcriere *(manu propria)* a mii de file (de la *Curierul de Iași, Timpul, Arta reprezentării dramatice* — la dramaturgie) s-a concretizat în mai multe volume de *opere* eminesciene, începînd din 1974 pînă acum.

Sensul greșit dat rectificărilor menționate în josul paginilor ediției noastre de *proză literară* eminesciană, vizînd aceeași invitație la confruntare și remediere în perspectiva unui context greu lecturabil, fapt de limbă neremarcat, nonlecțiune sau lecțiune mistificatoare, omisiune etc., a condus, din nefericire, la considerații ne la locul lor asupra unor așa-zișii «pătimași» — oare nu împătimiți ? — și la afirmații false. Să nu știe un editor experimentat că o ediție de tipul *Prozei literare*, nu se poate alcătui într-un sezon ? Invocata *Corrigendă la vol. VII, Opera, Proza literară*, Editura Academiei 1977, a apărut abia peste trei ani, în *Opere*, IX, spre sfîrșitul anului 1980, cînd ediția noastră era încheiată și gata dactilografiată, pentru a intra în redacție în vederea tipăririi. Cu toate acestea, de mai multe ori (vezi în *Opere*, VI, *Proza literară*, «Scriitori români», p. 295, de două ori, p. 338, 339, 429 etc.) am trimis comentînd chiar revenirea, la rectificarea din numita *corrigendă*. Nici un cititor serios, nu mai vorbim de specialistul și studiosul cunoscător, nu va face abstracție de acestea. Pe cîntarul *«severelor rezerve»*, pildelor moralizatoare, «gravelor» preluări mijlocite (?), întabulate în puncte și subpuncte de Petru Creția *(Notă asupra textului prozei literare*, din M. Eminescu *Poezii. Proză literară*, vol. II, p. 271, *reeditare — paliativ*, însoțită de o *erată* parțială, de 7 p. redusă doar la textele analogate acolo. ce mișună de greșeli de tipărire), am putea pune și alte fapte pe care ediția noastră le include, și anume : *inima*, în loc de *mîna (Opere*, VII, 1977) ; *umbra*, în loc de *urma ; picioruțele ei mici și albe*, în loc de *picioruțele ei albe ; a revedere* (formulă arhicunoscută în secolul trecut, vezi scrierile lui Alecsandri, de ex.), în loc de *la* revedere* etc. În schimb, lecțiunea cumulativă *pregnantă* — anterior *franjurată/paraginită* —, propusă de către Petru Creția

(*loc. cit.*, p. 276), în marginea şi a unor constatări făcute de mine în nota 5, p. 306, *Opere*, VI, merită să fie analizată cu atenţie [1].

Acestea fiind zise, ne vom opri, în cele ce urmează, la remarcile făcute de către acelaşi editor, referitor la prima ediţie a dramaturgiei eminesciene, *Opere*, IV, V, «Scriitori români», 1978, 1979, Editura Minerva.

Ceea ce am intenţionat şi, avînd în vedere aprecierile post-apariţie, am reuşit, a fost cuprinderea în toată magmatica ei constituire a dramaturgiei eminesciene, într-o restituire *editorială «coerentă şi credibilă a celui mai puţin explorat teritoriu eminescian»*, după constatarea lui Mircea Zaciu.

Pentru aceasta şi pentru motive ce ţin de flux ideatic şi interferenţe de planuri de creaţie am distribuit în cuprinsul *notelor* din subsolul paginilor sau din cea de a doua parte a volumelor, într-un diasistem specific acestei *ediţii documentaria* însoţită de *note* de strictă rigoare, şi texte adiacente care puteau să se constituie în argumente pentru organizarea noastră şi s-au constituit ca atare la vremea respectivă. Odată efectuată această amplă reconstituire, textele deja tipărite şi deci puse la îndemîna oricărui cercetător (cu *datări* oricît de aproximative, dar existente) devine posibilă şi, din moment ce numele îngrijitorului este altul, *obligatorie*, o altă modalitate editorială. În legătură cu aceasta vom mai avea poate răgazul să revenim după ce retipărirea dramaturgiei eminesciene se va fi efectuat în ediţia Editurii Academiei.

Deocamdată, reluînd ceea ce spuneam în *Cuvîntul editorului* (vezi M. Eminescu, *Opere*, IV, *Teatru*, 1978, p. XCVII şi urm.), vom face precizarea că organizarea materială în I. ORIGINALE şi II. ANEXE este însuşi criteriul ediţiei lui Perpessicius, ordonată şi ea în *Poezii postume* şi *Anexe*, şi numai imaginara «opoziţie» dintre acestea a putut întuneca în măsura declarată în *Manuscriptum*, loc. cit., p. 32, înţelegerea lui Petru Creţia [2].

Forţaţi de situaţia creată, vom face loc în continuare textului *Ofertei* de editare a dramaturgiei eminesciene, pe care acum aproape 15 ani Perpessicius o înainta Editurii Minerva. De unde se poate deduce, mai întîi, că distribuirea textelor în secţiunile : *Originale*, *Traduceri* şi *Anexe* răspundea unei tehnici editoriale, apoi că, în cuprinsul ediţiei, Perpessicius însuşi includea cele trei versiuni *Andrei Mureşanu*, odinioară reproduse, în ediţia sa, între *poeziile postume*.

«14 iunie 1970»

Tovarăşe Director,

Supun binevoitoarei dvs. atenţii următoarea suplică : sunt cîţiva ani de cînd am început cercetările mele de la Biblioteca Academiei R.S.R. pentru editarea OPERE-lor lui M. Eminescu. Situaţia ochilor mei după operaţie a făcut aceasta cu putinţă. Cercetînd lista mss.-elor din volumul I al ediţiei în 3 volumee, apărute în Editura pentru Literatură, precum şi fişele bibliografic-analitice, întocmite cu peste 35 de ani în urmă, cînd am început lucrul pentru ediţie, m-am convins că în anumite condiţii, aş putea continua lucrul şi de aceea vă propun, ca mai urgentă, deoarece vacantă, editarea a 2 volume (întrucît materialul e îndestulător) de TEATRU de M. Eminescu.

În munca mea de conducător şi organizator al ediţiei, în afară de Introduceri, Note şi Variante, precizări bio-bibliografice, voi fi ajutat de tov. Aurelia Russu, cunoscătoare pertinentă a mss.-elor şi grafiilor eminesciene şi responsabilă de carte a ediţiei mele în 3 volume de la Editura pentru literatură şi de către fiul meu, Dumitru D. Panaitescu, lector universitar, care a mai lucrat între 1956—1961, în colectivul de trei, împreună cu Eugen Simion, şi Ion Popovici-Mavrodin, colectiv pe care l-am condus tot eu, la Academie. Constituiţi, aşadar, în colectiv de trei, vă propunem editarea a 2 volume de TEATRU de M. Eminescu.

Cele două volume se vor tipări după următoarea formulă : I) Transcrieri, Localizări, Adaptări şi Traduceri ; II) Piese de teatru originale ; III) Anexe. Fiecare volum va fi însoţit de Comentarii, Note şi variante, Insemnări bio-bibliografice. Ordinea de apariţie a volumelor ar putea fi aceasta sau inversă, după cum unul sau altul din volume ar fi gata de tipar, termenul urmînd să fie comunicat Editurii în timp util.

[1] Cititorii trecuţi prin sala de manuscrise de la B.A.R. şi-au putut da seama în ce măsură ediţia *Teatrului* lui Eminescu, apărută sub îngrijirea mea, a fost utilizată (anterior cu *Arta reprezentării...* se întîmplase la fel) de către membrii colectivului ediţiei «academice».

[2] Cît priveşte generoasa nepunere «la socoteală a erorii (?) de a include, fie şi la *Anexe*,... *Junetea lui Mirabeau*» a se vedea articolului din *Steaua*, nr. 8/1980, p. 9 : «*Junetea lui Mirabeau*» — *cronică dramatică* ?

În I-ul volum vor figura titlurile : 3 copii (Zmeul nopţii, Margo contesa şi O palmă sau Voinicos dar fricos), **ce se află în ms. 3215 şi executate de poet în epoca de sufleur în compania lui Iorgu Caragiale ;** Diplomatul ; Histrio ; Minegmii ; Timon din Atena, Văduva din Efes, Vîrful cu dor **de Carmen Sylva şi** Lais **de Emile Augier.**

În volumul al II-lea vor figura titlurile pieselor originale : Mira ; Emmi **(Amor pierdut, viaţă pierdută) ;** Alexandru Vodă **(Alexandru Lăpuşneanu) ;** Bogdan Dragoş ; Cel din urmă Muşatin ; Elvira în disperarea amorului ; Grui Sînger şi Andrei Mureşanu **(3 versiuni). Cea de a III-a secţiune** (ANEXE) **va fi încorporată în volumul al II-lea.**

Pentru a putea începe lucrul, vă rog să decideţi alcătuirea unui contract de editură, cu subsemnatul şi cei doi membri ai colectivului.

Primiţi, vă rog, tovarăşe Director, asigurarea deosebitei mele stime.

PERPESSICIUS

str. Mihai Eminescu, 122
Sector 2

Pentru elementare raţiuni de etică profesională şi pentru ca discuţiile să intre pe făgaşul serios al dezbaterilor oneste este imperios necesar să fie elucidate cîteva probleme fundamentale :

1. Unde se află fişele din arhiva Perpessicius (vezi mărturiile personale, din *Tribuna*, 1970, dar şi dovezile materiale rămase), despre care ştiu şi pe care le-am văzut doar, fără a le fi folosit în nici un sens (vezi precizarea din *Opere*, V, *Teatru*, 1979, p. 8), dată fiind plecarea mea pe cîţiva ani în străinătate şi neaşteptata dispariţie, în acel interval de timp, a lui Perpessicius. Ele existau, cu grijă orînduite, în mobila cu sertare speciale, din camera de lucru, spre geamul ce da în strada Eminescu, aproape de capătul sofalei pe care, la vremea aceea, se răsfăţa frumosul motan siamez.

2. În urma intervenţiilor lui Petru Creţia devine necesar să fie precizat dacă ediţia ce apare în prezent la Editura Academiei este doar «întemeiată de Perpessicius» *(Manuscriptum*, 1/1984, p. 29) sau se eşafodează şi pe arhiva de excepţională valoare, alcătuită meticulos pe toată întinderea operei şi pentru toate sectoarele ediţiei, de către marele editor, aşa cum promitea Al. Oprea la vol. VII — *prefaţă*. Pentru publicistică, de pildă, avusese, după cum ne spunea, timp îndelungat, acasă, colecţia lui G. T. Kirileanu, din *Timpul*, şi prin confruntare cu fondul de la B.A.R. îşi extrăsese tot ceea ce considera că aparţine lui Eminescu, dimpreună cu argumentările istorico-literare de rigoare.

3. Abolirea principiului cronologic şi tipărirea unor proze de tinereţe, *Contra-pagină*, de ex., la sfîrşitul volumului prozei literare *(Opere*, VII, 1977) şi orînduirea teatrului după «un criteriu *mai adînc*» *(loc. cit.*, p. 32), care să facă mai vizibil ceea ce e «dramă în proză» şi «dramă în versuri», «teatru istoric şi teatru de moravuri» duc la procedeul inoperant şi dovedit ca inaccceptabil editorial al unei mai vechi clasificări utilizate de către Mihail Dragomirescu în ediţia, acum aproape uitată, din 1937, unde, după cum se ştie, capodoperele stau la început, operele de tinereţe şi virtuozitate, la sfîrşit — poeziile fiind grupate în *intime, de dragoste, sociale, filosofice* etc.

4. Atîta vreme cît ediţia Perpessicius se reeditează acum în tiraje de masă pe un alt nume, se impune clarificarea, măcar teoretică, a problemei *moştenirii marelui editor* şi implicit a arhivei rămase în urma strădaniei sale. Pentru că este cazul să ne întrebăm ce se înţelege prin : *ediţie îngrijită de Petru Creţia* (M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, I, II, ed. I. 1982 ; ed. II-a, revăzută şi adăugită, 1984), atîta vreme cît şi în *Nota asupra ediţiei* stă scris negru pe alb (şi confruntările sînt la îndemîna oricui) că textele au fost reproduse *aidoma*, «*cu excepţia îndreptării unor erori de tipar şi a modificării ortografiei*», luîndu-se «ca *text de bază* textul volumelor I—III, din M. Eminescu, *Opere alese, ediţia îngrijită de Perpessicius* [sic !] din colecţia de [sic] Scriitori români a editurii Minerva [ediţie al cărei redactor am fost], care reprezintă, în privinţa *stabilirii textului* [sic] şi a organizării poeziilor, ultimul cuvînt al marelui editor» — *chiar dacă* acestei ediţii i-au fost aplicate (procedeu în afara metodologiei editoriale ştiinţifice) *rectificările*, nespecificate la locul respectiv, datorate tuturor cercetătorilor din România ?

5. Scrie undeva că stă în dreptul *coordonatorului* semnarea, numai cu numele său, a reeditărilor după o ediţie efectuată de un întreg colectiv ? (Vezi *Proza literară* în ediţia discutată aici, preluată din «ediţia academică» — *Opere, VII).*

Nicăieri în tehnica editorială nu există acoperire pentru contrafaceri de acest tip şi probabil că sîntem singura ţară unde asemenea practici pot trece neobservate.

Sau, dacă e vorba doar de *antologie (=text ales)*, atunci lucrurile devin o problemă juridică, ţinînd de Legea dreptului de autor. Or, în acest caz, adevăraţii *îngrijitori* rămîn în drepturile lor şi trebuie *să figureze*, ca atare, *pe pagina de titlu*.

Cea mai delicată problemă la ediţiile de texte eminesciene este aceea a *lecţiunilor*. Aici barierele, limitele au fost şi rămîn greu surmontabile pentru toţi editorii, trecuţi şi prezenţi. O serie de lecţiuni devin cumulative — ele tezaurizînd eforturi îndelungi ale mai multor cercetători şi editori.

Ştim bine ce trudă şi cît timp (irosit, uneori, fără ca rezolvarea reală să fie dată) necesită interpretarea grafiilor manuscriselor poetului. Fie ca hîrtia acestor manuscrise să poată încă dăinui pentru cei care, în viitor, vor reuşi mai mult şi mai bine decît noi.

Se întîmplă uneori ca editorul succesiv, abuzînd de propria-i savanterie, să amendeze în termeni foarte categorici fie pe editorul dinainte, fie chiar pe Eminescu, cel din manuscrise.

Pregătind pentru tipar dramaturgia eminesciană, organizam foile dramei *Decebal* inversate la legarea lor de către Academie şi remarcam un fapt necunoscut de Perpessicius la publicarea din *Postume (Opere*, IV şi V), anume, desprinderea de aici a poemelor *Adînca mare* şi *Cum oceánu-ntărîtat...* Reluînd textele în vederea retipăririi din colecţia «Biblioteca pentru toţi», a Editurii Minerva, ce va apărea în cursul acestui an, am procedat, normal, la reverificarea cu manuscrisele (la fel am procedat, cu ani în urmă, la reeditarea *Artei reprezentărei dramatice)*. Suita lecturii filelor a rămas aceeaşi ca în prima ediţie ; lecţiunile, însă, au fost îmbunătăţite şi este cazul să exprimăm întreaga noastră gratitudine tuturor acelora care au stăruit cu atenţie şi migală asupra acestei *reconstituiri*. Uimitor este cît de păguboasă poate fi clipa de lapsus, de zbor al atenţiei (în cazul unui singur editor) — lecţiuni aidoma sau mai grele, descifrate de acelaşi ochi alteori vinovat.

Într-unul din manuscrisele componente ale dramei *Decebal, 2286*, fila 73 v., se află versurile : *„Sunteţi poeţi ca grecii, ca persanii / Purtaţi în gură dreptul. binele»* — tipărite ca atare în ediţia noastră, vol. IV, p. 525.

Petru Creţia citeşte *romanii*, în loc de *persanii* (în *ms.*, ca toate numirile de popoare, scris, clar, cu majusculă, după cum ţinea de epocă), modifică punctuaţia şi comentează copios şi cam fără adresă : «simultan un anacronism uimitor şi o proastă grupare a ideilor : grecii şi persanii sînt luaţi împreună ca popoare poetice; în realitate opoziţia este instituită între înzestrarea poetică a grecilor şi cea etico-juridică a romanilor» *(Manuscriptum*, loc. cit., p. 39).

La o atentă lectură a începutului poemului *Memento mori*, unde sînt reţinute elemente ale vechilor civilizaţii şi culturi, şi a tuturor versiunilor pentru *Decebal*, între care *Pacea pămîntului viu s-o cer* solicită o meditaţie specială, vom constata însă că poetul se referea la civilizaţiile şi istoria Persiei, care este aceea a imperiilor ce s-au succedat pe platoul iranian, de la venirea, cu nouă secole înaintea erei noastre, a triburilor persane de origine indo-europeană. Şi în acest caz, deschizînd orice curs de filosofie şi civilizaţie antică, ne vom dumiri că «anacronismul» dovedeşte o cît se poate de exactă cunoaştere a lucrurilor, căci «*On ne saurait exagérer l'importance que la justice a revêtu de tout temps en Mésopotamie. Autant que Rome peut-être, elle fut la terre du Droit. Réglementations d'Urukagina, codes d'Urnammu et de Lipit-Ishtar, code d'Hammurapi, lois assyriennes et néobabyloniennes, attestent des préoccupations juridiques constantes*». (Cf. *Histoire de la philosophie*, I, Pléiade, 1969, p. 36).

Unul dintre autorii de coduri morale ce defineau un ideal de înţelepciune practică, formula : *„Reprends avec bonté celui qui te fait tort, rends justice à ton ennemi, souris à ton ádversaire». (Idem)* — «*A fost odată un om pe acest pămînt... Acela a spus : Cine-ţi va* [da] *o palmă, întinde-i* [şi] *celălalt obraz, cine-ţi va lua manta, dă-i şi cămaşa...»*, spune bătrînul dac în *Pacea pămîntului viu s-o cer*.

În concluzie, nu putem decît să fim de acord cu Petru Creţia, că «lecţiunile corecte, în cazul grafiilor eminesciene, nu ţin atît de ochi, nici de atenţia banală, nici chiar de o lungă experienţă. Ele ţin de cultură, de intuiţie, de cunoaşterea perfectă a ansamblului operei...». Cît de măreţ, dar ce himeric sună !

Înainte de a încheia, considerăm de datoria noastră să mulţumim distinsului *coordonator* şi *editor*, Petru Creţia, pentru rectificările de lecţiune propuse, rectificări pe care le-am analizat cu cea mai mare atenţie şi atunci cînd dreptatea a fost

de partea domniei-sale, am procedat la amendările de rigoare, pe parcursul reeditării dramaturgiei eminesciene, mai sus-anunțate. O listă privitoare la aceste lecțiuni va însoți cel de al doilea volum al reeditării noastre, din «B.p.t.».

În aceeași măsură socotim de datoria noastră să-i venim în întîmpinare, oferind colectivului de la Muzeul literaturii române, preocupat acum de reeditarea dramaturgiei eminesciene, cîteva dintre verificările și rectificările noastre.

Pentru a face posibilă realizarea unui indicator de probitate față de manuscris raportat la sutele de file descifrate și tipărite de noi și cele 15 citite și tipărite în *Manuscriptum*, 3/1983, p. 11—19, *Pacea pămîntului viu s-o cer*, după ms. *2254*, 162 r.—176 r.. vom exemplifica în cele ce urmează, punînd în paralel propriile noastre lecțiuni, incluse lecturii tipărite de noi, în colecția «Biblioteca pentru toți», a Editurii Minerva. Trecem peste mai multe diferențe de amănunt, ținînd fie de lecțiune, fie de interpretarea grafiilor, punctuație etc., și reținem doar cîteva cazuri mai semnificative. O serie de nonlecțiuni din *Manuscriptum*, rezolvate de noi sau date ca lecțiuni incerte au rămas în pagina ediției tipărite în «B.p.t.».

ms. *2254, 162 r.*

M. (12) : Același lanț / Unind * *eu pot* cu * altul strînge * lumea.

B.P.T. (241) : Același lanț / Unind *un pol* cu altul strînge lumea.

(nonsens în primul caz ; pentru cine cunoaște manuscrisele, grafic *t* e scris diferit de *l)*

163 r.

M. (12) : Istoria Daciei *noastre* * scumpe

B.P.T. (242) : Istoria Daciei *viitoare* scumpe... *(viitoare* scris clar în manuscris)

M. (13) : Gîndeam că moartea nu te poate-atinge : / Tu ai murit * ah, *cine*, n-o să mori.

B.P.T. (242) : Gîndeam că moartea nu te poate-atinge : / Tu ai murit — ah cine n-a să moară

(contextul se referă la Dacia — așadar, *ah, cine, n-o să mori*, printr-o bizară inspirație, «personifică» Dacia. De fapt trebuia avut în vedere : 1. grafia : *cane / căne*, îndeobște, pentru *cîne*, cf. *2255*, 72 r, 81 r, 84 r ; 2. punctuația : *ah cine n-a să ;* 3. alte contexte similare referitoare la Dacia din epopeea dacică).

M. (13) : Pare că *** e un palat de Cezar, / Tăcut *** prin care-un vaiet trece...

B.P.T. (242) : Pare că *cerul* e un palat de *cezar*, / Tăcut *pustiu* pin care-un vaiet trece...

169 r.

M. (15) : Ce slab e acest ***, ce tare *** — ce slab e un ascet, ce tare [un] tiran. / Nimic nu caută unul, ***...

B.P.T. (245) : Ce slab e acest *[miel]* *, ce tari *[fiarăle]* * — ce slab e un ascet, ce tari *tiranii*. / Nimic nu caută unul, *[rătăcind]* *...

M. (15) : *Nu mai* e acest popor contra Asiei întregi, contra ginților ei cari se mișcă asemeni nisipului zburător al pustielor...

B.P.T. (245) : *Un mur* e acest popor contra Asiei...

(anacronism gigantesc ; necunoașterea altor contexte similare : în *Planul lui Decebal*, ms. *2286*, 74 r., de ex. : *«Trebuie să fie un punct stabil în lume / De nu vrei ca popor peste popor / Să se împingă în vecinic crud război»).*

169 v.

M. (15) : *fondul* * lumei

B.P.T. (245) : *fundul* lumei

(nu e vorba în context de *fond*, ci de *străfunduri*, de «izvoarele» din adîncuri și de «tezaurele neatinse»).

M. (15) : Din tine vorbește Roma, din mine ***

B.P.T. (245) : Din tine vorbește Roma, din mine *eternitatea*

(extraordinară gîndire eminesciană privitoare la «psihologia popoarelor»).

M. (15) : ...În fiecare e *germene* * adînc, întunecos, demonic.

B.P.T. (245) : ...În fiecare e *genune*, adînc, întunecos, demonic.

(și astfel nonsensul se preschimbă în sens).

170 v.

M. (16) : Nu dau nimic pe numele ce *ni-l* va da istoria ; etc.

B.P.T. (246) : Nu dau nimic pe numele ce *mi-l* va da istoria...

(a se vedea similitudinea dintre spusele *Împăratului*, de aici, și acelea ale lui Catilina, ms. *2286 ;* pentru grafia : *mi'l*, a se vedea și ms. *2254*, 158 r. *Decebal :* Și *mi'l sverlit* etc. În lecțiunea lui Petru Creția : *Și mîl... !)*

171 v.

M. (17) : Soldatu-*ar* vinde-o...

B.P.T. (247) : Soldatu-*a* vinde-o etc.
(este viitorul popular, ipotetic, înaintea altor timpuri tot viitoare).
172 r.
M. (17) : Şi soarta vi-l dă — ***. Şi poarta...
B.P.T. (247) : Şi soarta vi-l dă — *în calea şi poarta...*
172 v.
M. (18) : Sufletul *lui* (?)
B.P.T. (248) : Sufletul *lor...* (v. mai sus : *popoarălor)*
173 r.
M. (18) : Faţă cu *biruinţele* acestor barbari
B.P.T. (248) : Faţă cu *temeritatea* acestor barbari
M. (18) : Şi Roma va cădea ***, *** momentul de faţă o decide. *Sîntem* în mijlocul vîntului istoriei, Imperator... poate *singurii ce stau deasupra (care-şi aruncă umbra lor uriaşă clar şi drept în mintea noastră) şi numai umbra uriaşă a pămîntului s-aruncă clar în mintea noastră...*
B.P.T. (248) : Şi Roma va cădè [în acel]* [moment], momentul de faţă o decide. Suntem în mijlocul vîntului istoriei, Imperator... poate *singurii ce stau deasupra şi numai umbra uriaşă a pămîntului s-aruncă clar în mintea noastră...*
(nonlecţiunile dimpreună cu defectuoasa lecturare, în pagină, a manuscrisului dau naştere acestui adevărat galimatias).
174 r.
M. (18) : Moartea pămîntului, pace eternă / *Eu* pace eternă cer — căci *n-o poţ,* / Ci numai pacea-ndurarea.
B.P.T. (249) : Moartea pămîntului *e* pace eternă, / *Nu* pace eternă cer — căci *n-o poţi,* / Ci numai pacea-îndurarea.
(eu... poţ — formă de limbă eminesciană ? ! într-un context ilogic, aberant din partea *Solului Dac,* căci, după cum va spune N. Iorga cu totul independent de expresia eminesciană de care n-avusese cunoştinţă : *«Adevărata pace nu e nesimţirea din mormînt, ci gîndul care se întoarce mulţămit asupra lui însuşi, ştiind că-n drumul lui a lăsat fapte»).*
M. (18) : *să işte*
B.P.T. (249) : *să iasă* (în ms., clar : *iasă,* nu : *isce)*
175 r.
M. (18) : Nu *** *** / Care gîndeşti...
B.P.T. (249) : Nu *basmu după* / Care gîndeşti...
M. (19) : le-*am*
B.P.T. (249) : le-*om*
M. (19) : Vorba vor *pieri-o*
B.P.T. (250) : Vorba vom *primi-o*
176 r.
M. (19) : nu cred decît *cînd* văd
B.P.T. (250) : nu cred decît *cîte* văd
M. (19) : Vrei *mai virstnic** / Să îmblu peste capete de naţii...
B.P.T. (250) : Vrei *un visător* / Să îmblu peste capete de naţii...
M. (19) : Să-şi *spuie* *** : *sigur* nu ştia.
B.P.T. (250) : Să-şi *spuie surîzînd* : sigur nu ştia.
164 r.
M. (19) : Unde Dreptatea n-a fi *ascunsă* / Va domni mila şi-ndurarea mea. / *Unde va* *** — nu.
B.P.T. (251) : Unde Dreptatea n-a fi *necesară* / Va domni mila şi-ndurarea mea. / *Unde va* [fi] *neapărat* — nu.
(cu menţiunea că în ms., din grabă, e scris : *Unde va neapărat).*

Sfîrşitul poemului dialogat (fără a fi fost vreodată marcate personajele în manuscrisul autograf) este frînt, în vreo patru replici inventate, şi încurcat ; *Ah, e prea tîrziu !* reprezintă replica pe care trebuia să o fi rostit *Solul Dac.*

Atenţia deosebită pe care o acordăm problemei acurateţii textului, ca şi respectul pentru cititorul operei eminesciene, tipărită în colecţiile «Scriitori români» şi «Biblioteca pentru toţi» ale Editurii Minerva, au făcut necesare cîteva precizări şi clarificări, pe de o parte, iar pe de alta, recunoaşterea deschisă a contribuţiilor altor cercetători. De aceea, în *Introducere la volumul al VII-lea,* «Scriitori români», ce a apărut în 1984, şi în notele la cele două volume de dramaturgie eminesciană originală tipărite în «B.p.t.» întregim punctele de vedere emise în articolul de faţă.

Aurelia RUSU

POST-SCRIPTUM
LA O CRESTOMAȚIE DE LITERATURĂ ROMÂNĂ VECHE

Spre sfîrșitul anului 1983 apărea la Salzburg un volum de mici dimensiuni (85 p.), prezentat cu o eleganță discretă, caracteristică pentru «caietele» ce alcătuiesc seria «Studien zur rumänischen Sprache und Literatur». Profesorul Felix Karlinger (inițiatorul cercetărilor de românistică de la Universitatea din orașul lui Mozart) și discipolul său Dr. Johann Pögl ne-au oferit astfel un dar pe care se cuvine să-l prețuim : o culegere de texte din perioada de început a literaturii în limba română[1]. *La aproape două decenii după* Antologia romena dei secoli XVI e XVII *(Torino, 1964), alcătuită de Mario Ruffini — specialistul de mare competență și putere de înțelegere — noua* antologie *cuprinde un indiciu prețios al imaginii pe care românîștii din alte țări o au despre evoluția literaturii noastre într-o anume perioadă*[2]. *Desigur, nici un cercetător român nu crede că trebuie* «să ajungem departe în lume pentru a trăi revelația valorilor de acasă»[3], *dar, pe de altă parte, nu ne este indiferent modul de receptare al valorilor noastre în afară. Ne bucurăm de fiecare dată cînd buni cunoscători ai culturilor europene își exprimă opiniile, cu acea notă de* obiectivitate, *de neimplicare afectivă, care nouă, specialiștilor din interiorul granițelor țării, ne este uneori contestată de cei interesați să mascheze* adevărurile *istorice.*

Culegerea de la Salzburg se deschide cu Scrisoarea lui Neacșu *și se încheie cu* cronica lui Radu Greceanu *(deci cu începutul de secol XVIII), reținînd doar texte ce au circulat în limba română. Acest tip de selecție, impus de necesitățile de lucru și de numărul colilor oferite de edituri, este comun (deși elaborarea s-a făcut independent) cu al* Crestomației *apărute la Cluj-Napoca în 1984.*

S-a afirmat (vezi nota 3) că în cazul unei eventuale traduceri a acesteia, materialul reținut ar lăsa «cititorilor străini o impresie eronată, de întîrziere și sărăcie».

Dar în Cuvîntul înainte *al acestei* Crestomații, *Zoe Dumitrescu-Bușulenga face elogiul marilor autori Neagoe Basarab, Nicolaus Olahus, Petru Cercel, și reamintește că :* «manuscrisele slavone înseși poartă de timpuriu pecetea minții românești» ; «clericii români explicau Evanghelia și Epistolele în românește după ce le citiseră în prealabil în slavonă, limbă pe care mirenii n-o înțelegeau» ; «primelor secole ale mileniului nostru» *le-a fost caracteristică* «o activitate deosebit de intensă de citire, de copiere și de răspîndire a manuscriselor în toate provinciile cu populație românească» ; «mintea intelectualilor timpului, cu precădere clerici, lucra mlădiindu-și și perfecționîndu-și necontenit mijloacele de expresie, în slavonă ca și în limba română (ba chiar uneori, în greacă...), în consonanță cu dezvoltarea firească pe care o imprima limbii creșterea și manifestarea creativității populare în cultura specifică» (Crestomație, *p. 6—7, 9).*

În Nota asupra ediției *(p. 26), principiul de selecție este expus cu deosebită claritate :* «*Prezenta* Crestomație, *încearcă să surprindă filonul artistic al primelor scrieri în* limba română (subl. n.)». *De altfel, dacă ne-am fi oprit la texte aparținînd literaturii române, redactate însă în limbile latină, greacă, slavonă etc. nu am fi început în nici un caz cu secolul XIV (vezi* nota 3), *ci cu cîteva secole mai devreme. Pentru că, după cum sperăm că se știe prea bine,* Crestomațiile de literatură *ale popoarelor din jurul nostru (și nu numai ale lor) aplică pentru perioada de început nu criteriul literarității, ci pe cel al «literei», adică al atestării scrise.*

Este adevărat că autorii Crestomației *tipărite la Cluj-Napoca (cu ajutorul demn*

---

[1] Deși recent tipărit, *Lesebuch zur früchen rumänischen Literatur* reprezintă «caietul 1», alte patru apărute anterior cuprinzînd studii despre: lirica românească în perioada interbelică, opera lui Sadoveanu, Bertoldo, texte aromânești (semnate de Felix Karlinger, Dieter Messner, Irmgard Lackner, Johann Pögl, Reinhold Werner).

[2] La Padova au mai apărut (în 1961 și 1970) două antologii, semnate prima de Alexandrina Mititelu, următoarea de Al. Niculescu și Florica Dimitrescu, aceștia fiind profesorii care au transmis mai multor generații de studenți nu doar rigoarea cercetărilor de gramatică istorică ci și receptivitatea la valorile culturii române.

[3] Întrebare retorică pusă de Constantin Sorescu în finalul articolului *Servitutile unei crestomații*, publicat în *Scînteia tineretului. Supliment literar-artistic*, IV, nr. 36 (154), p. 1—2 și nr. 37 (155), p. 2.

de toată lauda al celor ce lucrează la Editura Dacia) nu şi-au pus o serie de întrebări, formulate în articolul citat anterior (vezi nota 3), întrebări rămase străine, s-ar părea, şi autorilor de la Salzburg :

Cînd «un text tradus devine literatură originală ?» Niciodată ! El poate deveni «românesc» (sau «bulgăresc», sau «sîrbesc», sau «croat», sau «grecesc»), dar «original», nicidecum.

«Cînd intrăm în Europa ?» Dar cînd am lipsit din Europa ? ! Iar dacă mişcările culturale europene au fost definite pornindu-se de la una (sau unele) ţări ale continentului, nu însemnează că celelalte ţări au ieşit din Europa, pentru a avea nevoie să «intre» la o anumită dată. Însemnează doar că istoricii literari au extrapolat pripit caracteristicile unui fragment (de obicei ale aceluia de care se simţeau mai legaţi afectiv) asupra întregului şi acolo unde nu le-au regăsit întocmai, au exclamat : «retardare», «bizantinism», «orientalism» etc. Afirmaţia din Crestomaţie : «prin cultivatul prinţ moldav intrau în literatura universală» se referă în chip evident la saltul făcut prin receptarea activă a operei lui Cantemir dincolo de graniţele culturilor ce foloseau îndeosebi greaca sau slavona ca limbi de circulaţie.

Mai întîlnim o întrebare pe care o reţinem doar ca dovadă a implicaţiilor unei simple alunecări de condei : «Se poate închipui o crestomaţie a literaturii germane din care să lipsească Erasmus pe motiv că şi-a scris toată opera în latină ?» Dar se poate oare uita că Erasmus (evident dacă ne referim la Erasmus din ROTTERDAM, nu la Alberus Erasmus) aparţine în acelaşi timp mai multor literaturi ? Sau — dacă ar fi să împrumutăm, ceea ce nu vom face, scepticismul unui instrument de informare banal precum La Grande Encyclopédie — Erasmus nu şi-a păstrat locul în nici una dintre literaturile naţionale, tocmai «pe motiv că şi-a scris toată opera în latină».

Denumirea de literatură română veche ar implica o perceptibilă nuanţă peiorativă. Dar cine îi va fi conferit această nuanţă ? Specialiştii care s-au trudit ani nenumăraţi să-i descifreze semnificaţiile şi bogăţia : Ion Bianu, Nicolae Cartojan, Ştefan Ciobanu sau poate contemporanii noştri mai vîrstnici, profesorii Dan Simonescu, I. C. Chiţimia, Gheorghe Milăilă ? Nu numai ei, dar şi Dan Zamfirescu, apărătorul vulcanic (cu mijloacele erudiţiei şi acribiei filologice) al valorilor naţionale, nu se ,sfiesc să publice volume cu titluri ce amintesc mereu «literatura română veche». Şi aceasta pentru că «vechi» nu devine echivalent cu «nonvaloare», tot aşa cum «nou» nu înseamnă obligatoriu «valoare».

De ce chiar în volumele apărute în ultimii ani nu se foloseşte calificarea de «renascentist-umanistă» şi «barocă» referitor la întreaga literatură română a secolelor XVI—XVIII ? Pentru că : ,nu toate scrierile din acea vreme aparţin celor trei curente amintite; pentru că în scrierile pe care le-am putea subsuma lor, apar şi alte trăsături ; pentru că despre «Renaştere» la popoarele din sud-estul Europei se discută încă aprins şi contradictoriu [4].

Cuprinsul unei Crestomaţii (ce implică, să un uităm, selecţie, nu inventariere) depinde de dorinţele autorilor, dar şi, în mare măsură, de condiţiile materiale oferite de editură. Volumul apărut la Salzburg are 85 de pagini ; cel apărut la Cluj-Napoca : 260 de pagini, urmînd a fi continuat cu încă două de aceleaşi dimensiuni. Fără îndoială, în ambele cazuri autorii nu au putut reţine toate textele pe care ar fi vrut să le prezinte, iar pentru textele reţinute nu au avut cum să spună tot ce ar fi avut de spus. Problema este dacă, în raport cu spaţiul dat, au reuşit să aleagă ceea ce era reprezentativ şi să spună ce era imperios necesar. Cît de largă se arată, chiar şi în astfel de condiţii, gama de opţiuni, o dovedesc fragmentele diferite selectate din aceleaşi opere de cele două colective diferite de lucru. Explicaţia se găseşte nu atît în procentul mare de subiectivitate implicat în orice antologie de literatură, ci mai ales în bogăţia de pagini memorabile transmise de secolele anterioare [5]. Şi tocmai aici stă ţinta alcătuitorilor Crestomaţiei : să deschidă, cititorului contemporan, un drum nu întotdeauna uşor de străbătut, către ceea ce-l unesţe cu înaintaşii lui din alte vremuri. De aceea comentatorii nu urmăresc să pună pe prim plan propria lor dexteritate în

[4] Dacă am accepta că Dimitrie Cantemir este «de multă vreme» «revendicat de : umanism, baroc şi *romantism* (subl. n.)», atunci, evident, celor trei determinări propuse ca titlu pentru *Crestomaţie* li s-ar adăuga şi aceasta din urmă, deşi ne oprim la mijlocul secolului XVIII.

[5] Amintim cititorilor capitolele primului volum (care cuprinde texte originale sau traduse în limba română, scrise pînă în jurul anului 1650) : acte şi scrisori ; literatura canonică; literatură omiletică şi polemică ; literatură parenetică şi juridică ; romane populare, istoriografie, legende, proorociri ; literatură versificată. Cele peste 40 de titluri reţinute din domenii atît de diverse pot da oare cuiva impresia de «sărăcie» ?

asociații (regretăm că s-a strecurat una «de circumstanță») și în «jocuri» intelectuale, ci să aducă în prim plan textele antologate, texte a căror alegere a ridicat probleme mai dificile decît s-ar bănui. Și dacă un autor de literatură originală se întreabă cu neliniște în ce măsură a izbutit să comunice cu cititorii săi, alcătuitorii unei Crestomații se simt responsabili nu doar și nu în primul rînd față de ei înșiși. Unii recenzenți ne asigură că în afara unor deficiențe inerente (care ne dau de gîndit în primul rînd nouă) țelul a fost atins. Evident, orice sugestie de ameliorare, izvorîtă din bunăcredință, nu poate fi decît salutară.

Cătălina VELCULESCU

Controverse : «Cazul Blaga»

(II)

Reține atenția modul în care a fost multiplicată, în ziare și reviste, «comunicarea» ținută la Sesiunea generală a Academiei din martie 1951. Textul integral s-a tipărit, cu oarecare întîrziere, numai în Analele Academiei. În presa cotidiană și în unele periodice cultural-artistice a apărut doar un rezumat, din care au fost înlăturate paragrafele referitoare la Lucian Blaga, Tudor Arghezi și Ion Barbu, încît numele lor nu figurează deloc. Face excepție numai revista Flacăra, în care se reproduc din «comunicare» doar fragmentele privitoare la literatură și artă, deci și aliniatele critice despre Blaga, Arghezi și Ion Barbu [1].

A renunțat la fragmentele respective însuși autorul «comunicării» sau i s-a cerut acest lucru ? Faptul în sine e destul de curios, relevînd, oricum, o realitate contradictorie : aprecierile negative, despre operele literare ale celor trei poeți, nu apar în Scînteia și nici în cunoscutul periodic cultural-literar Contemporanul. Publicarea lor a fost asumată (sau, probabil, i-a fost «indicată») de redacția revistei Flacăra.

Presupunem că autorul Laudei somnului a citit revista Flacăra, dar o reacție anume față de judecata negativă — prima după 1944 — ce se făcea operei sale literare, nu se cunoaște pînă acum.

Se știe, în schimb, că peste o săptămînă, la 7 aprilie 1951, îi comunică lui Mihail Sadoveanu, președintele Uniunii Scriitorilor, condițiile în care se angajează să traducă Faust.

Inițiativa Poetului de a transpune în limba română capodopera goetheană a fost întîmpinată cu deplină înțelegere de reprezentanții autorizați ai Uniunii Scriitorilor, Mihail Sadoveanu și Mihai Beniuc, secretar al comitetului de conducere, președinte al Fondului literar. Cele mai multe documente referitoare la acest moment din activitatea lui Lucian Blaga au fost deja publicate și ele demonstrează că membrii Uniunii au luat hotărîrea de a-l sprijini, efectiv, pe confratele lor clujean, fără nici o altă încuviințare, ci numai pe temeiul drepturilor legale ce le reveneau. Fondul literar se obliga să-i expedieze lunar, la Cluj, o sumă de bani, iar autorul Poemelor luminii să trimită capitole din traducerea ce o efectua. Dintre scrisorile adresate de Poet președintelui Fondului literar, reproducem una, edificatoare pentru cititori :

«Scumpe Beniuc,
am primit suma de la „Fondul literar" pe luna iulie 1951. Îți trimit alăturat continuarea traducerii din „Faust", cu rugămintea s-o adaugi la dosarul chestiunii. Totul merge potrivit programului.

Cu toată prietenia și dragostea

Lucian Blaga» [2]

Cluj 19 iulie 1951.

Celelalte epistole arată că aplicarea prevederilor, din înțelegerea convenită, s-a desfășurat în chip normal și în cursul anului 1952. Conform investigațiilor noastre, pe parcurs, a intervenit doar o singură intruziune : pe la începutul anului 1952, într-o «ședință» ținută la secția de propagandă și agitație, Ofelia Manole a

[1] Privitor la acestea, vezi : *Scînteia*, nr. 1997 din 23 martie 1951, p. 2 ; *Contemporanul*, nr. 233 (12) din 23 martie 1951, p. 5 ; *Flacăra*, nr. 13 (169) din 29 martie 1951, p. 3. Celelalte reviste literare nu reproduc comunicările de la sesiunea respectivă.

[2] Vezi, *Destăinuiri : Mihai Beniuc «am boala documentelor»* (Convorbire consemnată de Nicolae Florescu), *Manuscriptum*, Anul III, nr. 2(7), 1972, p. 76.

criticat hotărîrea conducerii Fondului literar de a da sume de bani, în contul traducerii Faust *şi a apreciat-o ca fiind «oportunistă». Mihai Beniuc, de faţă fiind şi Aurel Mihale, se pare că a respins acuzaţia, spunînd că ajutorarea materială a unui mare scriitor nu este «oportunism», ci «o datorie şi o obligaţie» ce-i revine Uniunii Scriitorilor. «Intervenţia» respectivă n-a schimbat astfel «înţelegerea» dintre conducerea organizaţiei scriitoriceşti şi marele poet. Cît priveşte sumele de bani avansate de Fondul literar, ele au fost importante şi corespunzătoare cu normele legale atunci în vigoare.*

La începutul anului 1953 se produc unele reorganizări în «aparatul» ce se ocupa de problemele creaţiei literar-artistice : se înfiinţează secţia de literatură şi artă. În toiul verii, intervine chiar o iniţiativă temerară pentru acea epocă, anume se efectuează o analiză publică a planurilor editoriale şi a principiilor şi atitudinii concrete faţă de moştenirea literară naţională şi faţă de patrimoniul literar universal.

Astfel, la «consfătuirea» organizată de Editura de stat pentru literatură şi artă, sub îndrumarea şi cu sprijinul Direcţiei Generale a Editurilor, instituţie guvernamentală de coordonare şi îndrumare, s-a realizat prima confruntare de amploare a activităţii editoriale cu numeroşi scriitori şi oameni de cultură. Ecoul acelor dezbateri (la care a asistat şi semnatarul rîndurilor de faţă), starea de spirit ce a dominat schimbul de păreri, cît şi chestiunile de principiu şi propunerile concrete făcute de invitaţi Editurilor, se pot deduce dintr-un articol al lui Zaharia Stancu, al cărui titlu exprimă elocvent atmosfera din consfătuire — Comori îngropate.

Autorul articolului considera discutarea unui «...plan de perspectivă cu privire la traducerea capodoperelor de la Homer la Maupassant...» drept o iniţiativă lăudabilă şi venită la timpul potrivit. Privitor la activitatea anterioară a editurilor, Zaharia Stancu subliniază că ea a fost orientată «pe o linie îngustă şi greşită» în ce priveşte moştenirea literară românească şi tipărirea operelor din literatura universală. Pentru că, pînă la urmă, dezbaterile s-au concentrat asupra reeditării operelor, se citează numele acelora ale căror scrieri — după opinia sa — trebuiau neapărat retipărite. Vorbind despre scriitorii din deceniile interbelice, Zaharia Stancu sublinia că se tipărea încă puţin din Sadoveanu, că editurile «n-au tipărit nimic din proza realistă scrisă între cele două războaie de Rebreanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Mateiu I. Caragiale, H. P. Bengescu, Apoi M. Sorbul, V. Eftimiu, Elena Farago, G. Bacovia, V. Demetrius, A[1]. Philippide, D. Botez, Perspessicius, O. Cazimir, Vasile Voiculescu, teatrul lui Al. Kiriţescu, Cocea, V. I. Popa, C. Ardeleanu, I. C. Vissarion, Al. Cazaban, Aureliu Cornea, Bogdan Amaru, Ion Dragoslav, I. Adam, I. Agîrbiceanu şi chiar I. Chiru-Nanov etc». Şi încheia patetic : «Este datoria editurilor să scoată aceste comori din adîncimile în care le-a îngropat burghezia, şi să le redea poporului» [3].

Desigur, Zaharia Stancu omitea din lista sa numele unor scriitori valoroşi, sau cita nume mai puţin relevante, dar poziţia publică de principiu, exprimată cu dezinvoltură, merită să fie reţinută şi evocată.

Din motive pe care nu le cunoaştem dar le putem presupune, autorul lui Desculţ *nu amintea, în articolul său, nici de Tudor Arghezi şi nici de Lucian Blaga, cu toate că alţi participanţi la dezbatere, şi anume G. Călinescu şi Perpessicius, au vorbit atunci de operele literare ale celor doi poeţi şi au salutat prezenţa lor între scriitorii angajaţi să efectueze traduceri din literatura universală.*

Dintre numele citate de Zaharia Stancu, o adevărată controversă literară a provocat în epocă Mateiu I. Caragiale, cu prilejul reeditării romanului său Craii de Curtea Veche. *De asemenea trebuie să subliniem, totodată, devotamentul nedesmînţit al autorului* Poemelor simple *faţă de vechiul său ocrotitor şi prieten, poetul Vasile Voiculescu* [4].

În toamna aceluiaşi an, 1953, după ce Tudor Arghezi începuse să publice poezii originale în revistele literare bucureştene, redacţia Almanahului literar *din Cluj, în frunte cu tinerii A. E. Baconsky şi Aurel Rău, din proprie iniţiativă, solicită lui Lucian Blaga fragmente din tragedia* Faust. *Demersul s-a înfăptuit fără nici o dificultate. În anul următor Blaga îşi lărgeşte colaborările, publicînd frag-*

---

[3] Vezi, Zaharia Stancu, *Comori îngropate*, în *Viaţa românească*, nr. 8, august, 1953, p. 240—242.

[4] Demersurile pentru reintegrarea lui Vasile Voiculescu în viaţa literară a epocii, întreprinse, cu onestitate şi convingere, de Zaharia Stancu, şi la care a fost martor şi semnatarul rîndurilor de faţă, n-au izbîndit ; în evocarea lor amănuntită se pot aduce unele fapte concrete, menite să limpezească laturi ale atitudinii scriitorului faţă de solicitările directorului de atunci al *Gazetei literare*.

mente din traducerea Faust *atît în* Viaţa românească *din Bucureşti, cît şi în* Scrisul bănăţean *din Timişoara* [5].

O «deschidere», e adevărat încă timidă, se profilează în vara şi toamna anului 1953. Ea a fost provocată de «consfătuirile» organizate cu oameni de artă şi cu scriitori [6], *toate îndelung comentate sau parafrazate, mai tîrziu, în felurite* proze, *jurnale* sau *amintiri. Ne îngăduim să reţinem trei idei esenţiale ce au dominat, sub diferite forme şi în formulări proprii, «consfătuirile» respective : recunoaşterea specificităţii actului de creaţie artistică şi a operei literare şi de artă ; necesitatea lichidării teoriilor şi practicilor dogmatice şi ale proletcultismului şi promovarea curajoasă a tuturor valorilor naţionale şi universale, îndeobşte consacrate şi recunoscute ; modificarea radicală a poziţiei şi atitudinii faţă de vechea intelectualitate, chemată să contribuie nestingherit la dezvoltarea culturii socialismului şi implicit «valorificarea critică» a creaţiilor artistice şi literare din deceniile interbelice.*

Treptat, s-a impus un mecanism intim, inexorabil, derivat tocmai din esenţa dialecticei revoluţionare, firească şi specifică oricărei dezvoltări autentice, progresului în general. După cum am arătat, în anii 1953—1955, principala «bătălie», în sfera literaturii, s-a concentrat în jurul lui Tudor Arghezi [7]. *Încercările de a sfărîma «chingile» în care fuseseră strînşi forţat cei trei mari poeţi români au fost astfel legate, înainte de toate, de «recuperarea» personalităţii lui Arghezi. Lucrurile nu au decurs lin şi au existat aprige înfruntări, cunoscute foarte bine de cei care au fost în scenă.*

În noiembrie 1953, se produce o altă reorganizare a aparatului de stat ce se ocupa de problemele de literatură şi artă, prin înfiinţarea Ministerului Culturii în locul mai multor «comitete» ce diriguiseră pînă atunci.

În luna februarie 1954, colegiul noului minister organizează o consfătuire cu reprezentanţi ai uniunilor de creaţie, institutelor academice şi de învăţămînt superior, în vederea stabilirii noii politici editoriale. Era, de fapt, o reluare a discuţiilor purtate la E.S.P.L.A., cu un an înainte, şi desăvîrşirea lor în hotărîri de stat. Proiectele planurilor editoriale, pe 1954 şi pe anii următori, au fost trimise, spre consultare, unor personalităţi culturale şi artistice din Bucureşti. Au fost invitaţi G. Călinescu, M. Ralea, Iorgu Iordan, Camil Petrescu, Al. Rosetti, Tudor Vianu. Perspessicius. Zaharia Stancu, Mihai Beniuc, «colectivele» de la edituri etc. În planurile editoriale şi în raportul prezentat de minister, Lucian Blaga figura numai cu traducerile Faust *de Goethe şi* Natan înţeleptul *de Lessing. În cuvîntul său, destul de amplu şi critic, G. Călinescu, după ce a elogiat munca lui Blaga de tălmăcitor, a recomandat ministerului să includă în planurile editoriale de perspectivă şi publicarea unor opere originale ale poeţilor Tudor Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga şi Al. Philippide. Sugestia a fost susţinută şi de alţi participanţi la consfătuire, inclusiv de unii membri din conducerea ministerului şi de reprezentanţii Uniunii Scriitorilor. Propunerile lui G. Călinescu au fost reţinute şi apreciate ca fiind pe deplin întemeiate în concluziile «consfătuirii». Din cîte ştiu, aceasta a fost prima afirmare publică şi oficială a necesităţii şi obligaţiei de a se retipări creaţia mai veche şi de a se tipări, totodată, scrierile literare mai noi ale celor patru mari poeţi români.*

N-au întîrziat să apară însă şi reacţiile potrivnice, din partea acelora care declanşaseră, cu ani în urmă, atacurile şi campaniile de presă împotriva lui Arghezi, Barbu, Blaga. Astfel, în Scînteia, *din 13 aprilie 1954, se publică articolul* Cîteva probleme ale creaţiei tinerilor scriitori, *reprodus apoi integral în revista* Tînărul scriitor, *nr. 5 din mai, anul respectiv. Semnatarii articolului, tinerii Ştefan Iureş şi Ştefan Gheorghiu reiau, surprinzător, ideile «critice» din «comunicarea» prezentată la Academie, reformulîndu-le ca directivă pentru tinerii scriitori : «E lim-*

---

[5] Vezi, Goethe, *Noaptea I*, în *Viaţa românească*, nr. 8, august, 1954 ; şi Goethe, *Faust II*. Fragment din actul al II-lea, în *Scrisul bănăţean*, nr. 4, noiembrie 1954.

[6] Despre acestea, vezi articolul : *Pentru un înalt nivel al muncii ideologice*, reprodus în *Viaţa românească*, nr. 6 din 1956 din *Scînteia*, nr. 3602, 23 mai 1956. Se arată că unii activişti din aparatul Comitetului Central şi din conducerea Uniunii Scriitorilor au avut greşeli *care au constat în tendinţe de administrare în munca de îndrumare a creaţiei artistice, critică exagerată şi sentenţioasă, insuficientă atenţie acordată uneori problemelor ridicării măiestriei artistice, precum şi în manifestări de îngustime dogmatică în unele probleme teoretice ale creaţiei artistice. Aceste greşeli au fost analizate în anul 1953, într-o şedinţă cu scriitorii, organizată la Comitetul Central al partidului. Măsurile luate au dus la înlăturarea greşelilor semnalate. Problemele literaturii au fost larg dezbătute la şedinţa organizată în anul 1955 la Comitetul Central».*

[7] Vezi : *Avatarurile spulberării unor erori...*, în *Steaua*, nr. 5, mai, 1980, p. 10—15.

pede că poeziile decadente scrise în perioada dintre cele două războaie de I. Barbu, L. Blaga, T. Arghezi şi alţii nu pot sluji drept pildă unui scriitor care vrea să exprime un conţinut pozitiv, să făurească opere de înaltă artă. Numai respingînd cu hotărîre atît ideile cît şi formele decadentismului poate un scriitor să realizeze opere cu adevărat artistice».

O reacţie mult mai categorică şi amplă, cu referiri directe la încercările de primenire a politicii culturale, se afirmă atunci în articolul : Cu privire la valorificarea moşteniri culturale, *semnat de Nestor Ignat*[8]. *Se discută numeroase probleme, se fac multe recomandări şi chiar aprecieri judicioase sub raport teoretic. Din păcate însă exemplele aduse în discuţie nu au nimic comun cu premizele ideologice expuse. Articolul se transformă într-un atac violent, orientat greşit, împotriva celor mai mari poeţi români din secolul al XX-lea. După ce critică Editura de stat pentru literatură şi artă, pentru motivul că depune* «...uneori prea mult zel pentru pregătirea de culegeri din opere literare în care cu greu se pot găsi urme de realism...», *foiletonistul devine ironic şi insinuant :* «...unii tovarăşi şi-au însuşit teza leninistă cu privire la combaterea oricărei atitudini negative faţă de moştenirea culturală, fapt desigur lăudabil ; ei nu au înţeles însă adînc şi nu şi-au însuşit şi a doua teză leninistă — indisolubil legată de cea dintîi — anume necesitatea de a prelua numai ceea ce este valoros în literatura naţională a trecutului şi de a respinge ceea ce e putred, reacţionar. Ignorarea caracterului critic al valorificării moştenirii literare i-a dus pe aceşti tovarăşi la susţinerea unor păreri greşite, îndeosebi cu privire la literatura dintre cele două războaie mondiale». *(Este de la sine înţeles că autorul avea în vedere cazuri concrete, dar evocarea lor nu-şi are locul aici, căci aria faptelor ne îndepărtează de subiectul nostru).*

În foileton se reiterează şi se lărgesc opiniile «critice» despre scrierile lui Lucian Blaga, Tudor Arghezi şi Ion Barbu. Privitor la creaţia blagiană se afirmă : «Despre operele unor scriitori din această perioadă se poate spune că au un caracter unitar, purtînd de la un cap la altul pecetea descompunerii fondului şi a formei. În scrierile lui Lucian Blaga, de pildă, şi-au dat întîlnire mai toate curentele decadente apusene filozofice şi literare. Ce s-ar putea găsi „bun", „pozitiv" în teatrul lui Blaga — îmbinare a celui mai obscur misticism cu drame patologice freudiste — sau în poezia sa ceţoasă, plină de senzaţii morbide, de aspiraţia pierderii în neant, poezia în care omul e coborît în regnurile inferioare, e transformat în plantă sau mineral. Întreaga operă a lui Blaga este expresia ideologiei putrede burgheze şi e sortită să piară odată cu clasa pe care a slujit-o».

Anterior, Nestor Ignat — am văzut — respinsese, în ansamblu, gîndirea filosofică blagiană ; acum nu ezită să considere întreaga operă literară ca «expresia ideologiei putrede burgheze» *şi s-o respingă în bloc. «Argumentaţia polemică» nu se opreşte aici. Foiletonistul înregistrează şi realităţile literare imediate, dar cere cu sînge rece ca ele să nu prejudicieze dogmele de respingere irevocabile a creaţiei originale a lui Blaga şi Arghezi :* «Faptul că unii scriitori care au mers pe căi greşite în trecut fac astăzi lucrări utile, că, de pildă, poetul Tudor Arghezi a dat o tălmăcire a fabulelor lui Krîlov, iar Lucian Blaga lucrează la traducerea lui „Faust" de Goethe, nu poate justifica o atitudine neprincipială faţă de scrierile lor decadente din trecut».

Vehemenţa atacurilor, din articolul amintit, a constituit şi un act de intimidare şi chemare la ordine a oamenilor de cultură şi a lucrătorilor din instituţiile cultural-artistice.

A cui a fost iniţiativa publicării celor două «materiale» în care s-au introdus noi atacuri atît de violente împotriva lui Lucian Blaga, Tudor Arghezi şi Ion Barbu? Este sigur că ideea a pornit de la cei care se angajaseră, pripit, în denigrarea creaţiei celor trei poeţi şi, în mod abuziv, îşi asumaseră, în epocă, denigrarea unor scriitori de primă mărime, prin articole «programatice», de «directivă», avînd de bună seamă girul lui Iosif Chişinevschi.

Realităţile sociale şi culturale din ţară nu puteau fi întoarse îndărăt sau menţinute în stare de încremenire. Timpul cerea o gîndire eliberată de recuzita administrativă; o viziune mai largă şi de perspectivă în problemele culturale, artistice şi ştiinţifice devenise stringentă ; se impuneau măsuri practice inteligente, abile, eficiente şi în concordanţă cu noul stadiu de dezvoltare a societăţii româneşti.

Pavel ŢUGUI

[Va urma]

---

[8] Vezi : *Viaţa românească*, nr. 8, august, 1954, text reprodus din *Scînteia*, nr. 3026 din 16 iulie 1954.

BREVIAR

(iulie-septembrie)

În întîmpinarea aniversării măreţului act istoric de la 23 August 1944, colectivul redacţional al *Revistei de Istorie şi Teorie Literară* a organizat, în ziua de 30 iulie, la Institutul «G. Călinescu», dezbaterea cu tema : *Direcţii de dezvoltare a cercetării literare în Epoca Ceauşescu*. Au prezentat scurte referate Nicolae Florescu, Andrei Nestorescu, Dan C. Mihăilescu. Din partea colaboratorilor revistei au luat cuvîntul Dan Simonescu, Paul Cornea, Dim. Păcurariu, Roxana Sorescu, C. Popescu-Cadem, Eva Catrinescu, I. Oprişan. ● În acelaşi context aniversar, în timpul procesului de tipărire a nr. 3/1984 al revistei noastre, Andrei Nestorescu şi Dan C. Mihăilescu s-au întîlnit cu tipografi de la Centrul de multiplicare al Universităţii din Bucureşti, purtînd o discuţie colegială cu privire la rostul RITL în cîmpul cercetării literare din ţara noastră, precum şi la colaborarea strînsă ce trebuie să existe între membrii redacţiei şi tipografi, implicaţi deopotrivă în realizarea în cele mai bune condiţii a unui necesar fapt de cultură. ● La 10 iulie, Marcel Duţă a conferenţiat despre *Poezia română contemporană* la «Biblioteca I. L. Caragiale» din Bucureşti. ● În perioada 14 august — 9 septembrie, Rodica Florea a făcut o deplasare în R.P. Bulgaria, efectuată în scopul definitivării pentru tipar a ediţiei critice a *Scrierilor* poetului bilingv Dimităr Veliksin, elaborată în colaborare cu cercetătoarea bulgară Stefana Tarinska ● Vizite la Institut : la 6 iulie, dr. Viktor Gaţak, şef de secţie la Institutul de literatură mondială «Maxim Gorki» din Moscova, preşedinte al Asociaţiei Folcloriştilor din U.R.S.S., care a făcut o expunere asupra modalităţilor de transmitere a cîntecului epic de la o generaţie la alta de rapsozi populari, înfăţişînd punctul său de vedere teoretic asupra chestiunii ; la 15 septembrie, dr. Helmuth Frisch, consilier academic al Universităţii din Bochum, redactor şef al publicaţiei *Kurier*, editată de Societatea de studiere a limbii şi literaturii române de la Universitatea din Bochum, care şi-a prezentat cartea recent apărută în ţara noastră (la editura Meridiane) *Beiträge zu den Beziehungen zwischen der europäischen und der rumänischen Linguistik*. ● Libusa Vajdová, specialistă în literatura romană la Institutul de literatură din Bratislava, despre *R.I.T.L.* : «Revista a căpătat, din 1983, înfăţişarea grafică şi conţinutul unui periodic modern, capabil să răzbată în mediile cele mai variate de cititori. Funcţiile ei sînt acum mai multe, corespunzatoare numarului mai mare al rubricilor. Foarte interesantă mi se pare ideea introducerii *foiletonului*, după cîte înţeleg consacrat operelor inedite. În ultimele numere m-au interesat mai ales articolele dedicate poeticii şi literaturii comparate : *Une theorie comparatiste de la littérature* de A. Marino, *Marginalii la teoria receptării* de L. Ciocârlie, *Mit şi cultură* de D. Grigorescu, *I.L. Caragiale şi E.A. Poe* de M. Zaciu. Din punctul meu de vedere, preţioasă e rubrica *Oglinzi paralele*, deşi reflectă oarecum o înţelegere bipolară a fenomenului interliterar, aprioric inclusă în terminologie şi metodă, pe cînd obiectul lucrarilor noastre nu este de fapt niciodată bipolar (bipolaritatea e situaţia limită). Cred că dacă revista îşi va menţine acelaşi profil, în curînd s-ar putea constitui în jurul ei un nucleu de gîndire teoretică, istorică şi critică originală».

AQUA FORTE

Un «detector de inexactităţi»... stricat

De la o vreme, paginile duminicale ale Scînteii tineretului. Supliment literar-artistic *sînt luate cu asalt, aproape cnenzinal, de stralucita proza critica a nu foarte tînărului dar inca nerumenitului «profesor» Nicolae Scurtu.*

Pedant şi acribios, pe un ton doctoral, venit din înălţimea seniorială a unei indiscutabile autorităţi ştiinţifice, dobîndita printr-o reputată prestaţie editorială de bileţele, dedicaţii *şi* scrisorele *cu mulţumiri pentru oferte de...* şalău * *(Mincau şi beau scriitorii interbelici ! ! !), domnia-sa ceartă cu meritată severitate pe istoricii literari contemporani — bieţi slujitori neştiutori şi neabilitaţi într-o disciplină pe care «profesorul» a revoluţionat-o exemplar cu inedite produse... piscicole — în cadrul unor semnificative rubrici precum :* Contrapunct, Atitudini, dezbateri, controverse, Detectorul de inexactităţi, *la care în viitor, probabil, se vor adăuga altele, cu titluri asemănătoare.*

Parcurgînd doar unele dintre aceste capitale execuţii documentare (recunosc cu umilinţă, de la bun început, că nu m-am învrednicit să străbat întreaga operă publicistică a redutabilului şi sîngerosului polemist), m-am întrebat îngrijorat ce ne-am face dacă Scurtu, ce vine cu mereu alte «clarificări necesare», *fluturîndu-şi ca pe o spadă asertorica lui ameninţare :* «Deocamdată atît», *ne-ar lipsi, dacă preţioasa lui prezenţă s-ar volatiliza tocmai acum cînd avem atîtea* «carenţe în cercetarea literară» *(şi încă eu n-am citit decît* alte *dintre ele, lăsînd cu inconştienţă la o parte* carenţele *iniţiale).*

Ce şansă pentru istoria literară actuală să existe un astfel de cavaler al amănuntelor exacte, mi-am spus ; ce noroc că acest om *năzuieşte să transforme cu îndîrjire* mîrţoaga *informaţiei minore, infinitesimale, într-un* armăsar *pur sînge cu care să cîştige marele* derby *al hipodromului nostru literar, am exclamat. Şi, dintr-o dată, un sentiment de siguranţă covîrşitoare m-a cuprins, observînd lecţia de dreaptă preţuire şi reconsiderare ştiinţifică pe care «profesorul» ne-o oferă, bunăoară, în coloanele* Suplimentului *(an V, nr. 7) din 17 februarie 1985 (p. 5), scoţînd la lumină personalităţi de excepţie din negura uitării.*

Nu-i puţin lucru să cunoşti că pe celebra domnişoară Stratilescu o *chema* Eleonora, *iar pe* Calypso — «nu mai ştiu cum» *(vorba lui I. A. Rădulescu-Pogoneanu), că editorul* Kuperman *era un* Isidor, *sau că* Ghiţă Pop *a decedat în 1916. Cine, în afară de Scurtu, deţine biografiile relevante ale eminenţilor* Xenofon Gheorghiu *şi* M. B. Calloianu ? *Asta da, erudiţie ! Căci — aşa cum ne asigură «profesorul» în* Suplimentul *(an V, nr. 2) din 13 ianuarie 1985 (p. 5.) — pentru a ajunge aici* «sînt absolut necesare cercetarea directă, nu prin intermediari inculţi, şi lectura permanentă în acest spaţiu literar deloc comod».

---

* **Vezi epocala** epistolă **către** Sandra Cotovu, **transcrisă cu atîta acurateţă în volumul** E. Lovinescu, Scrisori şi documente, **Editura Minerva, 1981, p. 49.**

Ce sacrificiu, observați ! ? ! Cită competență ! E de mirare că editurile noastre, «care sînt într-o totală lipsă de specialiști», *acționînd după criterii* «cu totul și cu totul arbitrare», *nu realizează ce mină de aur le stă, neexploatată, la dispoziție, în timp ce* «un evident amatorism» *este permanent încurajat.* «Editurile și funcționarii lor, urmăresc un scop comercial și apoi unul științific», *constată mizantropic Scurtu. Ca să vezi !*

Și cum să nu crezi, cînd infailibilul «specialist», el singurul, el incomparabilul, trage de urechi pe cei care în domeniul sacru al istoriei literare, cu decenii, ba chiar cu jumătăți de veac în urmă, au făcut confuzii de neiertat. Un document — auziți, sărmanul ! — «a avut nenorocul să cadă în raza de cercetare a lui Paul Cornea», *care — greșeală inadmisibilă — l-a transcris* «după o copie de la Biblioteca Academiei R.S.R.» *și nu după original. Z. Ornea comite* «erori de informație», *iar Niculae Gheran nu știe cum stă treaba cu I. Valerian și Viața* literară. *Dacă ar fi numai Gheran în situația respectivă încă ar mai merge, dar mai sînt și alții, pînă și... I. Valerian însuși. Spre edificare, vezi* Suplimentul *(an V, nr. 3) din 30 ianuarie 1985 (p. 2). Nu scapă de «exigențele»* detectorului *nici Al. Săndulescu, nici Nicolae Mecu, nici...*

Scrupulozitatea lui Scurtu trece dincolo de mormînt, ea nu cunoaște limite. Un partizan al orei exacte *am zice, firesc, în fond, într-un secol al vitezei. Un* «detector de inexactități» — *cum pare că ar vrea să se autodefinească «profesorul», funcționînd însă retrospectiv, pe volume apărute în 1967, în 1972, sau în 1978. Foarte bine ! Totul la timpul potrivit, dovadă cerul că nimic nu scapă agilității sale critice. Vine o clipă cînd, vrei nu vrei, trebuie să dai seama pentru ce-ai comis unui... Scurtu. Fatalitate, ce tinde să se transforme, în anumite cazuri, într-un adevărat blestem :* Lovi-te-ar Scurtu ! ! ! *Căci n-ai scăpare, din momentul în care ai intrat în obiectivul sarcasticului documentarist. Cu admirabilă meticulozitate el caută țînțarul în cutele fiecărei haine și, de-l găsește sau nu, n-are nici o importanță, tot la...* armăsar *ajunge.* X *nu menționează, într-o* notă de subsol *la un articol cu altă finalitate, că* Viața literară *a mai apărut și după 1938. De ce oare ? Fiindcă nu știe, constată justițiar și îndubitabil sagacele Scurtu. Ce rost ar avea să mai explici că o* notă de subsol *nu-i un material de* enciclopedie, *sau o referință dintr-un* dicționar *de publicații, că ea trebuie să informeze strict asupra problemei pe care o vizează articolul în cauză și să se plieze pe acea realitate documentară. Din moment ce Al. Sahia a murit în 1937, de ce să-i atragem atenția cititorului și asupra ultimei serii a* Vieții literare *cu care — la mintea cocoșului — scriitorul respectiv n-a mai avut nici un contact. Acolo interesa Sahia, nu* Viața literară. *Da, dar pe Scrutu îl pasionează* Viața literară. *Povestea cu castravetele, deci.*

Sau «profesorul» n-a prea învățat cum se face o trimitere științifică (n-ar fi de mirare avînd în vedere deosebita lui predilecție pentru dezacordurile gramaticale), sau mobilul *intervenției sale este altul decît cel atît de generos expus.* «Detectorul de inexactități» *se dovedește a fi astfel, mai curînd, un... polițai (nu de la poliție, ci de la poliță), în sensul că plătește* poliță, *iar cînd nu găsește, inventează (doar tot* plată *se cheamă și aceea). A făcut obiecții Paul Cornea la* ediția *(un fel de a zice)* E. Lovinescu, Scrisori și documente *semnată de Nicolae Scurtu, umblăm și noi (adică N. Scurtu) într-o carte din 1967 și... pac ! la* Răsboiul cu chestiunea ciornei. *A recenzat Y nefavorabil volumul* Ion Barbu în corespondență *(unde același Scurtu e trecut pe copertă fără a se înțelege prea bine care e contribuția sa), devine automat unul dintre* «intermediarii inculți» *din proza publicistică a «profesorului». Z. Ornea nu mai este de acord ca* redactorul de carte *să suplinească gravele neajunsuri din «ediția» lui Scurtu (caz unic în istoria editării* documentelor *în România), imediat îi înscenăm o* listă *de erori. S-a opus cineva, cîndva, ca valorosul nostru documentarist să intre în rîndul membrilor Institutului «G. Călinescu», pentru că munca și activitatea științifică a acestuia nu prea certificau calitățile profesionale ale unui specialist, nu numai că este acuzat de greșeli ce nu-i aparțin (de vreme ce doar semnează o* prefață *a unei cărți incriminate), dar și ceilalți cercetători ai Institutului sînt blamați fără nici o altă motivare decît... ciuda publicistului* («avem atîția specialiști și atîtea institute !» — *constată ironic «catindatul» Scurtu).*

După cum se vede, așadar, cazul «detectorului de inexactități» *acreditat cu rară generozitate de* Scînteia tineretului. Supliment literar-artistic, *nu privește în esență istoria literară. «Inexactitățile» sînt, în mare parte, imaginare, iar «contribuțiile» —* cîte *și dacă există — banale și minore, ieșind din sfera propriu-zisă a cercetării literare, instaurînd amănuntul nesemnificativ, extrasul din coșul de gunoi al istoriei, la nivelul priorităților (Vezi :* Eleonora Stratilescu *sau* M. B. Calloianu *și alte* prezențe *de același calibru).*

Problema ține, în schimb, de abaterile profesorului Scurtu de la codul... moralei profesionale. Nu prea tînărul publicist ne propune un «detector» cel puțin defect sub acest raport, dar chestiunea ca atare nu intră în sfera preocupărilor noastre. Am semnalat-o doar, spre a atrage atenția celor interesați (evident, redacției gazetei ce găzduiește asemenea articole) că procedeele mai sus amintite nu sînt în conformitate cu regimul unei publicații ce se adresează tinerilor, căci — după cum singur Scurtu arată — «pentru un tînăr cercetător aceste necunoscute derutează». *Construcția e ea cam defectuoasă, însă plină de adevăr. Unde am ajunge și la ce folos dacă ne-am apuca să ne denigrăm sistematic specialiștii ! ? !*

A corecta *sau a* completa *o informație greșită sau parțială este o obligație științifică majoră. Nimeni n-are pretenția absurdă de a fi infailibil în domeniul istoriei literare pe tărîmul informației, indiferent cît de exhaustivă este documentarea sa. De* surprize *n-au fost lipsiți nici Iorga, nici Lovinescu sau Călinescu, cum bine știm. Cine a avut însă impertinența să creadă că prin corectarea unor* date *se poate nega o operă și veșteji o activitate asiduă de cercetare ? ? ? ...* «Profesorul» *însuși nu scapă de sub «regimul» erorii. Spre a ne argumenta această afirmație vom exemplifica aici cu depistarea cîtorva* inexactități *prezente chiar în lucrările pe care Nicolae Scurtu s-a învrednicit să le semneze. Nu o facem cu rea intenție, ci numai mînați de convingerea că înainte de a căuta buruienile altuia, e bine să-ți cureți propria grădină.*

Prin urmare, pe puncte :

1. *Nu numai Niculae Gheran folosește* Ion Valerian *în loc de I. Valerian* (Supliment — *20 ianuarie 1985) dar și... Nicolae Scurtu (Vezi :* G. Călinescu, Scrisori și documente, *p. 21, 307 ; de asemenea* E. Lovinescu, Scrisori și documente, *p. 298, 387, 390).*

2. *Erori în transcrierea documentelor nu comit numai* «intermediari inculți» *dar și «cultul»Scurtu (Vezi* E. Lovinescu, op. cit., *p. 40 :* scrisoarea *către G. Călinescu se reproduce cu unele cuvinte eludate din neglijență. Îi ținem la dispoziție o* transcriere *exactă).*

3. Impresionismul în critică *s-a publicat în* Convorbiri critice *nr. din 25* iunie *1909 și nu din* 25 ianuarie *anul respectiv* (E.L. — op. cit., *p. 116).*

(Continuare la pagina 82)

ARISTAR

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT *

Concepția *vâsanas*, klishtas, implică o viziune psihanalitică surprinzător de justă, deși fără exagerările școlii freudiene. Deosebirea între psihanaliză și Yoga e că cea dintîi acordă subconșteintului o origină prin excelență sexuală, în timp ce Yoga îl derivă din orice experiență condiționată de iluzia eu-suflet, din orice acțiune *(krya)* egoistă adică săvîrșită cu dorința fructului *(phalatrishna)*. Subconștientul — derivat atît din moștenirea ereditară cu care se nasc oamenii, cît și din propriile acțiuni ale vieții prezente — e acea massă de *samskaras* și *vâsanas*, care opune o rezistență tenace mesagiului renunțării și tind a se *actualiza* în stări mentale *(vrtti)*. Această tensiune permanentă a subconștientului (potențele) de a se *realiza* pozitiv, de fapt, în viața individului — de a se consuma, manifestîndu-se — constituie trepidanța filiformă, nestatornicia, momentanul seria dezordonată de *éclats* a conștiinții. Din cauza subconștientului (a memoriei, a experiențelor trecute cari determină atenția, cari construiesc cadre speciale pentru contemplarea lucrurilor) e atît de dificilă *concentrarea*, meditația care necesită un continuum psihic orientat și tenace susținut *(egagracittavrtti)*.

O altă deosebire dintre concepția subconșteintului în Yoga și în psihanaliză: Yoga crede că acest subconștient poate fi stăpînit prin practică, prin intensificarea virtuților, printr-o atletică morală — și omul își poate construi destinul *(liberarea)* după voința sa.

Această supremație a stărilor vicioase *(vrtti)* se menține pînă la *nirodhasamâdhi*, adică pînă ce yoghinul atinge o altă stare, transcendînd experiența, și care se poate traduce prin *«meditație fără conținut sensorial»* («transă»). Totuș, prin acțiuni conforme cu Yoga se ajută stările pure *(aklishta)* și în cele din urmă acești germeni de virtute (nu etică, ci metafizică: ele sunt *potențe*, capabile să realizeze o viziune discriminativă a existenții și o tehnică), se maturizează, se lărgesc în conștiință și distrug stările primare *(klishtas)*.

Liberarea de durerea existenții, așadar, e posibilă prin transcenderea experienții. Expresia indiană e «supresiune», «distrugere» — dar cum nimic nu se *distruge*, ci numai se *detașează* de conștiință, își schimbă aspectul, ajungînd din psihisme (evolute din *prakrti)* natura primordială *(prakrti)*, o traducere nemeritată ar fi «transcendere». Această transcendere (salt calitativ) se realizează prin contemplația pură, yoginică, *samâdhi*, și ea implică o atroce pregătire. Ne mulțumim să schițăm aici numai psihologia procesului și fiziologia presupusă.

2. *Tehnica yoginică*

Secretul meditației yoga e concentrarea într-un singur obiect, care poate fi tot atît de bine un obiect fizic (mijlocul sprincenelor, vîrful nasului, un obiect luminos, etc.), un gînd (un adevăr metafizic) sau Dumnezeu (Ishwara). Această concentrare unitară și continuă se numește *ekâgratâ («într-un singur punct»)* și ea se

* *Capitolul VI* — continuare din nr. 3/1984 al *Revistei de istorie și teorie literară* (n.r.).

obține prin distrugerea pluralității stărilor de conștiință *(sarvărthată*, atenție multilaterală discontinuă și difuză, *Yoga Sutra* III, 11).

Mintea *(cît ; cittavrtti* = stări mentale) e fluidă pentru că aparține dinamicei fizice ; iar orice pasager, e dureros ; așadar liberarea nu poate fi obținută decît prin distrugerea fluidității mentale a însăși funcțiunilor bio-psihice. Aceasta e definiția yogei : *yogah cittavrttinirodhah.* (Y.S. I, 2). Suprimarea lentă și sigură a conștiinții normale e scopul tehnicei yogine. Nu discutăm aici eficacitatea filosofică a acestei metode, sau dacă ea e pesimistă, desperată etc. ; ne mulțumim a-i descrie metodele.

Ekâgratâ, concentrarea într-un singur punct, produce drept rezultat imediat cenzura voluntară și promptă a tuturor distracțiilor mentale, inconsistențelor gîndirii, etc. care consumă atît de inutil conștiința normală. Lăsat în voia asociațiilor (prin senzații sau *vâsanas)*, omul normal își trece ziua într-un mod pasiv, cuprinzînd panoramic o infinitate de momente instabile și oarecum *exterioare* lui. Caracterul gîndirii normale (nestrunite de *ekâgratâ* ci numai de concentrații ocazionale, *Kshipta-vikshipta)* e faptul că e *gîndită* de obiecte. Simțurile sau subconștientul aduc continuu în lumina conștiinței obiecte care *posed* conștiința, o modifică și o mulează după forma și intensitatea lor. Asociațiile dispersează conștiința, pasiunile o violentează, setea o înstrăinează proiectînd-o *în afară*. Sub iluzia *gîndirii* se ascunde o nesfîrșită fluturare dezordonată produsă de senzații ,cuvinte și memorie. Cea dintîi datorie a yoghinului e de a *gîndi*, și a nu se *lăsa gîndit*. De aceea, practica Yoga începe prin *ekâgratâ*, care barează distrugerea mentală, constituind un bloc psihic, un continuum ferm și organizat. Pluralitatea conștiinții se distruge treptat, fluviul stărilor mentale se înfrînează. Exercițiul *ekâgratâ* tinde la controlarea celor două generatoare de fluiditate filiformă : activitatea senzorială *(indriya)* și subconștientă *(samskara)*. Controlul înseamnă capacitatea de a interveni după voie și imediat în funcționarea acestor generatori. Un yoghin poate obține voluntar discontinuitatea conștiinței, adică poate provoca în orice timp și în orice loc izolarea atenției într-un singur punct, ajungînd insensibil la orice altă activitate senzorială sau mnemonică. *Ekâgratâ* dăruiește adevărata voință, o eficace regie a organismului bio-mental.

Obstacolele întîmpinate de cel care încearcă practicarea concentrației sunt, în primul rînd, ridicate de însăși trupul ; în al doilea rînd, și cele mai dificile, de minte. Yoga oferă instrumente de auto-control pentru înlăturarea acestor obstacole. Ca orișice asceză, recomandă obligativitatea înfrînării simțurilor; pentru că satisfacerea activității acestor simțuri înseamnă posedarea lor de către obiecte (simțul *se duce* la obiect, îi ia forma și o oferă conștiinței), adică perpetua lor înstrăinare, vagabondaj dureros, pluralitate.

Tehnica Yoga e alcătuită din opt «membre» *(anga)* : 1) înfrînările *(yama)* ; 2) disciplinele *(niyama)* ; 3) pozițiile corporale *(âsana)* ; 4) regularea procesului respiratoriu *(prânâyâma)* ; 5) emanciparea activității senzoriale de obiecte externe *(pratyâhâra* ; 6) concentrația *(dhâranâ)* ; 7) meditația yogică *(dhyâna)* ; 8) *Samâdhi (Yoga sutra*, II, 29 ; cu această sutră Pantanjali începe analiza yogei propriu-zise, care se continuă în cartea III).

Se poate remarca de la cea dintîi privire ascensiunea sistematică a disciplinei. *Yama* intenționează cea dintîi triare a pasiunilor egoiste, preliminarie purificare a omului, distrugînd omul-de-rînd și înlocuindu-l cu un alt om, ales[5]. *Yama* e compusă din cinci imperative : 1) a nu ucide *(ahimsâ)* ; 2) a nu minți *(satya)* 3) a nu fura *(asteya)* ; 4) a nu avea raporturi sexuale *(brahmacharya)* ; 5) a nu fi zgîrcit *(aparigraha)*. Vyâsa (ad Y.S.II.30) dă cîteva amănunte asupra modului cum trebuiesc înțelese și practicate aceste abstinențe. *«Ahimsâ înseamnă a nu cauza durere nici unei creaturi, prin nici un mijloc și niciodată. Înfrînările* (yama) *și disciplinele* (niyama) *care urmează, își au rădăcinile în* ahimsâ *și tind să desăvîrșească* ahimsâ... *Veracitatea* (satya) *consistă în acordarea vorbirii și gîndirii cu faptele. Vorbirea și gîndirea corespund cu ceea ce s-a văzut, auzit ori dedus ca atare. Vorba se pronunță pentru scopul de a comunica cunoștința. Se poate spune că s-a folosit pentru binele altora iar nu pentru păgubirea lor numai dacă nu e amăgitoare, confuză sau stearpă. Dacă, totuș, se dovedește a fi dăunătoare creaturilor chiar pronunțată ca atare*

[5] De altfel, practica yogică nu face altceva decît să distrugă treptat «oamenii» creați de însăși disciplina sa. Fiecare stadiu tinde la crearea unei noi personalități, tot mai detașate de instincte, tot mai unitare. Iar stadiul imediat următor începe prin distrugerea acestei noi personalități și înlocuirea ei cu o alta. În cele din urmă, prin *Samâdhi*, se distruge orice nucleu personal. Anihilarea personalității e însăși Yoga.

(adică fără amăgire, confuzie și sterilitate), nu e adevăr; e păcat numai... Astfel, fiecare e dator să cerceteze cu multă luare aminte și apoi să pronunțe adevărul, pentru binele tuturor făpturilor... Furtul (steya) *înseamnă a pune stăpînire ilegală pe lucruri aparținînd altora. Abținerea de la furt* (asteya) *consistă în distrugerea dorinții furtului,* Brahmacharya *înseamnă înfrînarea puterilor ascunse, a forței generatoare* (brahmacharyam guptendriyasyopasthasya samyamah). *Absența avariției* (aparigraha) *înseamnă non-apropierea lucrurilor străine, și aceasta e o consecință a înțelegerii păcatului atașării și a dăunării produse de adunarea, conservarea sau distrugerea bunurilor».*

Aceste înfrînări aparțin eticei general umane, și ele pot fi tot atît de bine practicate de un ucenic yoghin ca și de oricare alt aderent la o școală morală. Prin practicarea lor nu se obține o stare specifică yogică, ci una umană superioară omenirii de rînd. Puritatea aceasta e indispensabilă ascensiunii ulterioare. Prin ea se anihilează (deoarece *yama* e practică, iar nu retorică de amvon) pornirile egoiste și să creiază noi centri de experiență. Abstinența sexuală e menită unei conservări de energie nervoasă. Yoga dă o capitală importanță acestor *«puteri ascunse a forței generatoare»*; exercitate, ele dispersează energia cea mai prețioasă a organismului bio-psihic, produce depresiuni și debilitate cerebrală, atacă stabilitatea concentrației și instaurează definitiv regnul animal în om; strunite, canalizate, stăpînite — ele ajung un instrument unic în ascensiunea contemplativă. E necesar de adăugat, însă că abstinența sexuală *(brahmacharya)* înseamnă nu numai absența actului sexual, ci «arderea» tentației carnale. Instinctul nu trebuie lăsat subteran, în subconștient — nici «sublimat» ca la mistici — ci pur și simplu distrus, dezrădăcinat din conștiință și simțuri [6].

Paralel cu înfrînările mai sus exemplificate, yoghinul trebuie să practice *niyama,* adică o serie de discipline corporale și psihice. *«Curățenia, calma împăcare* (santosha), *asceza* (tapas), *studiul metafizicei Yoga, și facerea din Dumnezeu motivul tuturor acțiunilor (Ishwarapranidhâna) constituiesc disciplinele».* (*Yoga Sutra,* II, 32). Curățenia *(saucha)* înseamnă purificarea interioară a organelor cu apă, mușchii stomacului, penisului și anusului fiind astfel disciplinați încît să poată pompă și respinge lichidul după voie [7]. Astfel, rezidurile alimentare, depozitele organice, produsele de dezasimilație sunt cu ușurință îndepărtate din organism. Evident, abluțiunile corporale sunt de la sine înțelese. Iar Vyâsa precizează că *saucha* înseamnă și curățirea impurităților minții (ad. Y.S.II, 32). Împăcarea de sine *(santhosa)* înseamnă absența dorinții de a amplifica necesitățile existenții. «Tapas *(asceza) consistă în îndurarea contrariilor, ca dorința de a mînca și dorința de a bea; cald și frig; a stă pe picioare și a stă jos; absența vorbirii* (kâstha mauna) *și absența indicațiilor faciale care trădează sentimentul sau gîndurile* (âkâra mauna)[8], *etc. Studiul e cetirea științelor liberării de existență* (moksa) *sau repetirea silabei* Om, *etc.»* (Vyâsa, ibid).

În timp ce yoghinul e cufundat în aceste acțiuni purificatorii preliminarii, legiuni de tentații subconștiente îi asaltă concentrația. Nu trebuie uitat că toate practicile, posturile fizice, asceza etc. țintesc un singur scop: *ekâgratâ;* acest continuu psihic e posibil numai după ce yoghinul se poate detașa de trup și poate actualiză această detașare *fără efort,* firesc, prompt. Se înțelege, așadar, urgența disciplinării subconștientului. Una din metode e *sădirea gîndului contrariu* ca să deslocuiască gîndul rău, metodă descoperită și aplicată de către toate școlile ascetic-contemplative orientale și occidentale. (Buddhismul, sau mai bine zis manualele de contemplație ale buddhismului medieval, a elaborat admirabile *scene* de contemplație pentru distrugerea atașărilor carnale și intensificarea renunțării,

---

[6] Problema actului sexual are o impresionantă importanță în India, și ea nu e întotdeauna soluționată ascetic. În școlile tantrice, în *vajrayana* și *sahajiya* — ritualul erotic este socotit indispensabil tehnicei. Coitul (maithuna) e identificat cu *pranayama,* și ritmul actului sexual cu ritmarea respirației în practica yoga. Actul sexual își pierde semnificația lui erotică — și capătă o valoare rituală, magică sau mistică (după cum e practicat tantrik sau krishnait). Detașarea de voluptate e o condiție esențială pentru reușirea *maithunei* (de altfel, actul nu trebuie niciodată încheiat prin emisiune seminală). Cf. studiul nostru *Erotica mistică în Bengal* (București, ed. Vremea, 1932), unde e citată bibliografia necesară.

[7] Autorul a văzut acest exercițiu la foarte ordinari yoghini din Bengal. Posibilitățile de control asupra nervilor și mușchilor necontrolabili în stare normală sunt însă, mult mai vaste. Dr. Rele (Bombay) a putut înregistra științificește oprirea bătăilor inimei pentru treipatru și chiar șase minute, la un yoghin de a doua mină. S-a folosit o fotografie radioscopică.

[8] Vâchaspati Misra (ad. Vyâsa, II, 32) lămurește că *«absența indicațiilor faciale, prin care se trădează secretul intim al minții, înseamnă controlul asupra sa însăși, astfel ca gîndul să nu se comunice la întîmplare și oricui».*

«scene» cari amintesc cele codificate de Loyola). Regula lui Pantanjali e : «pentru înlăturarea turburării păcatelor, instaurarea contrariilor» (II, 33). Vyâsa, comentînd ,sugerează cîteva gînduri care trebuiesc actualizate şi fructificate în momentul tentaţiei. În sutra 34 cartea II, Patanjali explică felurile păcatelor (viciilor)[9].

Cu fiecare obstacol depăşit, yoghinul ajunge stăpîn pe o nouă funcţiune, sau energie. Chiar însăşi obiectul patimii la care se renunţă ajunge posesiunea sa. De pildă : «*prin asteya (a nu fura) toate bijuteriile se apropie de el*» (Y.S.II, 37), ceea ce înseamnă că renunţînd la furt, yoghinul ajunge stăpînul potenţial al oricărui obiect. Renunţarea e adevărata posesiune. De fapt, Yoga e dincolo de morală ; binele şi răul fiind numai manifestări naturale, stări mentale (vrtti) care nu au nimic deaface cu binele metafizic nici cu *samâdhi* («transa» supremă). Yoghinul trebuie, totuşi, să practice binele ca mijloc de auto-disciplină. Energia depusă se întoarce în suflet înzecită. Roadele acestei practice îi revelează o nouă putere sufletească. Mai tîrziu, însă, cînd detaşarea de existenţă şi de obiectele existenţii e realizată — yoginul renunţă şi la aceste virtuţi etice ; renunţă, nu în sensul că se întoarce la umanitate, ci în sensul că nu-l mai interesează, nu-l mai ajută în ascensiune şi se cuvin, aşadar, părăsite ca nişte instrumente cari şi-au făcut datoria şi ajung sarcină.

Curăţirea fizică, spune Patanjali, fructifică un nou şi binevenit sentiment : desgust de propriu său trup şi ruperea contactului cu alte trupuri (II, 40). Iar prin curăţire psihică se obţine, *ekâgratâ*, control al simţurilor şi capacitatea de a cunoaşte sufletul (II, 41). Mulţumirea de sine, cumpătarea aduce inexprimabilă fericire (II, 42), iar asceza propriu-zisă *(tapas*, durerea fizică şi îndurarea drept purificare), adică posibilitatea de a dilata energia senzorială (clair-voyance, claire-audience, cetirea gîndurilor, etc.) sau de a suprima după voie (Vyâsa, ad II, 43).

*

Să examinăm acum al treilea «membru» al Yogei *(yogânga)* : poziţiile corpului specifice concentraţiei *(âsana)*. Âsana se defineşte (Y.S.II, 46), *sthirasukham*, adică «stabilă şi lesnicioasă». Descripţia *âsanei* se află în nenumărate tratate *Hatha Yoga*, dar în tratatul lui Patanjali ea e numai schiţată, deoarece âsana se învaţă de la un *guru*, iar nu din cărţi. Ceea ce e important e faptul că *âsana* dă o stabilitate rigidă trupului şi, în acelaş timp, reduce efortul fizic la minim. Se evită, astfel senzaţia iritantă a oboselii ,a enervării anumitor părţi ale trupului, se reglează procesele fiziologice — îngăduindu-se atenţiei să se ocupe numai de partea fluidă a minţii. La început, o *âsana* e incomodă şi chiar insuportabilă. Dar după o anumită practică, efortul de a o menţine ajunge superfluu. Ori, şi aceasta e de o capitală importanţă psihologică, efortul trebuie să dispară, poziţia ascetică trebuie să ajungă firească ; numai în acest caz fructifică. «*Postura ajunge perfectă cînd efortul de a o realiza dispare, astfel că nu mai e mişcare în trup. Deasemenea, perfecţiunea ei se împlineşte cînd mintea se transformă în infinit* (anantasamâpatti bhyâm), *adică face ideia infinitului propriu său conţinut*» (Vyâsa II, 47). Iar Vâchaspati Misra, discutînd comentariul lui Vyâsa, scrie : «*Cel care practică* âsana *va trebui să folosească un efort ce consistă în suprimarea naturalelor eforturi corporale. Altminteri, postura ascetică de care se vorbeşte aici nu va putea fi realizată*». În ceea ce priveşte «*mintea transformată în infinit*», aceasta înseamnă o completă transcendere a atenţiei senzoriale, o detaşare de sentimentul şi funcţiunile propriului său corp.

---

[9] O listă a celor nouă obstacole împotriva concentraţiei se găseşte în *Yoga Sutra* I, 30. Vyâsa le explică astfel : 1) *vyâdhi* (boală) e turburarea echilibrului fiziologic ; 2) *styâna* (langoare) e indispoziţia minţii de a lucra ; 3) *samsaya* (indecizie) e noţiunea care se zbate între ambele părţi ale unei probleme ; «*poate fi astfel sau astfel*» ; 4) *prâmâda* (neglijenţă, nesimţire) e lipsa de iniţiativă pentru a recurge la samâdhi ; 5 *âlasya ekâgratâ*) e inerţia minţii şi a trupului, datorîndu-se «greutăţii» *(gurâtvat)* ; 6) *aviroti* (senzualitate) e pofta ce urmează cînd obiectele simţurilor iau în stăpînire mintea ; 7) *bhrânti* (noţiune greşită, invalidă) e falsa cunoaştere ; 8) *darsana-alabhda-bhumikatva* (incapacitatea de a vedea realitatea, din cauza mobilităţii care zdruncină fundamentele) ; 9) *anavathitatva* (instabilitate) care nu poate păstra un continuum al gîndirii, tocmai pentru că mintea nu a atins *ekâgratâ*. Acestor obstacole se adaogă durerea *(dukha)*, desperarea *(daurmanasya)*, etc. (Y.S.I., 31). «*Pentru premenirea lor, obiectnuirea cu adevărul*» Y.S.I. 32). De asemenea, prin cultivarea prieteniei universale *(maitri)*, milei *(karună)*, mulţumirei *(mudita)* precum şi prin indiferenţa la fericire, mizerie, virtute sau viciu — se purifică mintea (Y.S.I. 33). Toate aceste aparţin domeniului obştesc al eticei indiene, fiind ilustrate atît de literatura ortodoxă, populară cît şi cea sectară. Yoga, ca şi alte tratate asiatice (buddhiste în general) le foloseşte însă numai ca *mijloace*.

Âsana e una din caracteristicile ascezei indiene. Se întîlnește în Upanișade[10] și chiar în literatura vedică.[11], iar epica[12] și Puranele abundă în episoade ilustrînd meditația prin postura ascetică.

O expunere descriptivă și analitică a *âsanei* depășește cadrul acestor note psihologice. În tratatul Hatha-Yoga *Gherada Samhita (dritiya upadesha)* se găsește tabloul a treizeci și două de *âsanas*. Traducem sloka în care se definește una din cele mai comune posturi ascetice, *padmâsana* (âsana în formă de lotus): *«Așează piciorul drept pe pulpa stîngă și, în același fel, piciorul stîng pe pulpa dreaptă; încrucișează mîinile pe la spate și apucă strîns călcîiele picioarelor (mîna dreaptă pe călcîiul drept, și mîna stîngă pe călcîiul stîng). Reazemă bărbia pe piept și fixează privirile în vîrful nasului». (Gherada Samhita,* II, 8). Alte *âsanas* sunt dificil de înțeles prin descriere. Pilde se pot vedea în plășile cărții lui *Sir John Woodroffe* (Arthur Avalon): *The Serpent Power* (două tratate Laya Yoga, traduse din sanskrită cu o voluminoasă introducere; Madras, 1924, ediția II-a). Scopul tuturor posturilor e, însă același: *«încetarea absolută a turburării din partea contrariilor» (dvandvânabhighâtah,* Y.S. II, 48).

Cînd acest calm și bien-être s-a realizat, adică după ce stabilitatea corpului se poate obține fără efort, yoghinul începe *prânâyâma* sau disciplinarea procesului respiratoriu. Patanjali o definește astfel: *«prânâyâma e oprirea* (vichcheda) *mișcărilor inspiratorii și expiratorii* (svâsaprasvâyorgati) *și ea se obține după ce s-a realizat âsana»* (Y.S. II, 49). Un colosal număr de texte se află asupra acestei curioase disciplinări a procesului respiratoriu[13]. Patanjali îi închină numai trei sutras, dar din comentariile lui Vyâsa și Vâchaspati Misra se pot culege informații diverse. În tratatele *Hatha-Yoga* și în *Purane*, descrierile prânâyâmei sînt fără număr. Principiul și motivația psihologică a prânâyamei se poate rezuma astfel. Respirarea și aspirarea sînt îndeobște, variabile, după împrejurări externe sau excitații mentale. Neregularitatea aceasta produce trepidanța subconștientului și astfel, instabilitatea atenției. Absența ritmului respiratoriu produce acea jenă bine cunoscută și turburarea sentimentului prezenței noastre reale în trup. Efortul e înstrăinare, predică Yoga. Acele funcțiuni vitale absolut necesare (și răsuflarea e cea dintîi dintre ele) trebuiesc *ritmate* ca să le putem uita sau, în orice caz, să nu ne incomodeze prin discontinuitatea lor.

Ritmul respiratoriu reduce efortul la minim. Dar, mai e ceva specific Yogei. Prin prânâyâma, yoghinul încearcă să cunoască nemijlocit «viața» din el, energia organică ce se descarcă prin aspirație și respirație. E, am spune, o atenție asupra vieții organice, o cunoaștere prin act, o intrare în esența vieții, intrare calmă și scrutătoare, fără orgasmul unei pierderi frenetice senzoriale. Repetăm, Yoga recomandă trăirea, nu abandonarea în trăire. Activitățile senzoriale posedă omul și îl desmembrează. Concentrarea asupra acestei funcțiuni prime, răsuflarea, revelează în cele dintîi zile de practică o inexprimabilă senzație de armonie, o acordare ritmică, melodică, a tuturor accidenților fiziologici. Mai apoi, un sentiment obscur al *prezenței* în trup, prezența plenară și robustă, o autoconștiință grandioasă, calmă, efectivă. Evident, acestea sînt fenomene simple, accesibile oricăruia, verificate de oricine încearcă o preliminare disciplinară a răsuflării.

10, 11 J. W. Hauer *Die Anfänge der Yogapraxis* (Stutgartd, 1922) pp. 21—31.

12 În Mahâbharata, carea *Santi Parva* capitolele 237, 241, 317. Textele se găsesc adunate și filologic interpretate de *E. M. Hopkins*, în articolul *Yoga technique in Mahâbharata (Journal of American Oriental Society*, XII).

13 Ne-am propus, de la începutul acestui studiu să nu intrăm în discuții asupra realizărilor yoghinice, atît din pricina insuficienței materialului de prima mînă de care dispunem, cît și pentru inaccesibilitatea acestor observații. Senzațiile experimentale prin regularea respirației sunt, însă, universal cunoscute. Astfel regretatul orientalist O. Rosenberg obicinuia să practice meditația și prânâyâma într-o mînăstire Zen din Japonia, și însemnările lui coincid cu ale noastre (*Stcherbatzky, Nirvâna*, p. 15). De asemenea, pe o cale complet străină yogei. Dr. Weber recunoaște valoarea acestor exerciții pentru mușchii inimei și sistemul general (*The means for the prolongation of Life, British Medical Journal* 5 December 1903). Un exces sau o greșală în prânâyâma produce, însă, grave accidente pulmonare și chiar o tuberculoză galopantă. De aici insistența tratatelor pentru ajutorul unui Guru.

În India un institut medical și gimnastic, unde diversele boli — unele incurabile, cum e cancerul, tuberculoza, etc. — și îndeosebi cele nervoase (isteria, d.p.) sînt vindecate prin exercitii pur yoginice. Rezultatele au putut fi controlate de o serie de medici streini. Institutul (în provincia Bombay) publică o revistă, *Yoga-Mimansa*, unde sînt notate și discutate experiențele și tehnica lor.

Despre însemnătatea practicilor respiratorii în filosofia și mistica chineză, vezi textele traduse de *Obed Johnson, A Study of Chinese Alchemy* (Shangai, 1928) și discuția în partea II-a monografiei de față.

Despre meditația creștină prin ritmarea respirației și concentrare ombilicală, practicată la Muntele Athos, vezi *Irénée Hausherr. La Méthode d'Oraison Hésychaste (Orientalia Christiana*, vol. IX, No. 2, Roma 1927, 113 pagini).

Dar Yoga tinde să depășească această stare de armonie, și să detașeze funcțiunea respiratorie de *esența* ei, adică să poată lucra cu respirația nu numai în ceea ce privește manifestarea ei organică, ci ca energie specifică, independentă de proces. Nu vom urmări, aici, aceste experiențe intime ale yoghinilor a căror reconstrucție în propoziții rațională pare obscură sau deadreptul absurdă. E destul să adăugăm că disciplina procesului respiratoriu consistă în echilibrarea celor trei momente: aspirație *(pûraka)*, expirație *(rechaka)* și păstrarea aerului *(kumbaka)*, iar apoi în spațiarea lor, secundă cu secundă, pînă ce atinge proporții colosale. Aspirația se produce îndeobște pe nara stîngă, iar expirația pe cea dreaptă.

Prin *prânâyâma*, spune Patanjali, voalul întunericului se desiră (II, 52) și mintea ajunge vrednică *(yogyatâ)* de concentrație *(dhârâna)* (II, 52). Cea dintîi manifestare a puterilor de concentrație e *pratyahârâ*, termen pe care noi îl traducem: «*facultatea de a libera activitatea sensorială de obiectele externe*», dar se află în general tradus prin «abstractizare». Patanjali îl explică astfel: «*pratyahârâ e facultatea prin care simțurile nu vin în contact cu obiectele lor specifice și totuși mintea* (citta) *posedă senzațiile ca și cum contactul ar fi real*» (II, 54). Bhoja, comentînd, scrie că simțurile își schimbă direcția lor către obiecte, adică rămîn în ele însile *(svarupamâtre svasthânam)*. Nu se mai îndreaptă către lumea exterioară ca niște antene de prins. Totuși, deși activitatea lor încetează, mintea nu pierde calitatea de a avea prezentări senzoriale. Cu alte cuvinte, cînd *citta* dorește cunoașterea unui obiect extern, ea nu folosește o *activitate* senzorială, ci prin *potența* senzorială de care dispune, poate cunoaște acel obiect. Cunoașterea aceasta e mult mai efectivă, fiind contemplativă, și se aseamănă, cu cea care se dăruiește omului prin grația lui Dumnezeu *(Ishwara)*, cînd yoghinul își fixează mintea în El. «*Atunci intelectul* (prajnâ, *facultatea cunoașterii esențiale, metafizice, spre deosebire de* buddhi, *care e inteligența relațiilor fenomenale*) *yoghinului cunoaște totul așa cum e*» *(Vyâsa* ad. II, 45).

Realizînd această calitate *(pratyahâra)*, prin care e posibilă o contemplație intelectuală a lumii, yoghinul a sfîrșit partea tehnică, antrenamentul fiziologic și psihic, a ascezei. Simțurile lui sînt acum nu numai bine strunite, ci nefolositoare. *Citta* fiind massa psihică prin care e posibilă ordonarea și luminarea senzațiilor, ea poate sluji de oglindă directă a obiectelor, fără intermediul simțurilor. În stare normală, omul nu poate atinge această libertate, pentru că mintea nu e stabilă, ci permanent violentată de activitatea simțurilor, de subconștient, de ego și de setea-de-viață. Prin *cittavrttinirodhah*, *citta* rămîne în ea însăși *(svarupamâtre)*. Dar ea e potența tuturor. Universul fenomenal nu e înghițit de întunerec, pentru un yoghin. E numai detașat și el poate fi contemplat în esență *(tattva)*, nu în forme *(rupa)* și stări mentale *(vrtti)*.

3. *Morfologia meditației*

Am descris în paragraful precedent cele cinci «instrumente externe» indispensabile meditației Yoga *(pancha bahirangâni sâdhanâni)*. Ne amintim că Yoga e alcătuită din opt membre *(anga)*. Ultimele trei, cu cari începe Pantanjali cartea II-a a *Yoga-Sutrelor*, sînt denumite «*subtile*», deoarece consistă în exerciții spirituale pure, fără suport fizic sau fiziologic. Ele sînt: 1) concentrația *(dhârană)*; 2) meditația *(dhyâna)* și 3) *samâdhi*. Tustrele au o similaritate atît formală cît și esențială, de aceea tratatele Yoga le înglobează într-un singur termen tehnic: *samyama (Vâchaspati Misra*, ad Vyâsa II, 1).

La drept vorbind, *dhârâna* și *dhyâna* nu sînt decît aspecte ale contemplației finale, *samâdhi*, ale acelei stări hipnotice în care vacuitatea e obiectul constiinței, stare dificil de descris neființd o «experiență» (relație motrice) nici o cunoaștere abstractă, ci o transcendere reală și statică. Fără concentrație *(dhârană)* și meditație *(dhyâna)*, *samâdhi* nu e posibilă, dar în acelaș timp ele sînt atît de intim sudate încît trecerea de la una la alta nu întîmpină atît de multe obstacole. Yoghinul are acum o conștiință purificată de instincte, memorie și volte-face. Stăpîn pe nervi, pe trup și pe voință, stimulii exteriori sau mnemonici nu-l mai turbură. Poate realiza *ekâgratâ* după voie. Iar *dhârană* (de la rădăcina dhri, «a ține strîns») înseamnă tocmai «fixarea statică a minții într-un singur loc» *(deshabandhascittasya dhârană*, Y.S. III, 1). Prin această fixare, într-un obiect fizic exterior sau într-o idee, se obține meditația acelui obiect. *Dhyâna* se definește astfel: «*continuul efortului mental* (pratyayasyaikatânatâ) *de a asimila obiectul meditației liber de orice alt efort de a asimila alte obiecte*» *(pratyayântarenâparâmrshta*, Vyâsa ad Y.S. III, 2). Această meditație yoghinică, *dhyâna* e deosebită calitativ de

meditația obișnuită, atît pentru că în stare normală continuul e numai aparent (sau e «distracție», adică vagabondaj *rajasic* al minții, inconsistență uniformă, v. Vyâsa I, 41), sau pentru că ea se oprește la contemplația formelor impure ale obiectelor (adică în relațiile lor invalide). Meditația, în uzajul curent al cuvîntului, e o stare vagă, fiind fie o suprematie emotivă, fie o vacuitate sau extremă și filiformă mobilitate a conștiinții. *Dhyâna* e deadreptul imposibilă fără un lung antrenament yoghinic. Ea joacă un rol covîrșitor în yoga buddhistă, după cum am arătat în capitolul *Asceză și meditație în buddhism*. În Occident, paralele se pot descoperi în Plotin, Susso și în mistica renașterii catolice. Probabil că analogiile sînt mai mult decît formale.

Samâdhi e acea stare contemplativă cînd mintea apucă nemijlocit forma obiectului fără colaborarea categoriilor și imaginației *(kalpanâ)*; cînd obiectul se revelează în el însuși *(svarupa)*, nud, ca și cum ar fi vid de el însuși *(arthamâtranirbhasam svarupasunyamiva*. Y.S. III, 3). Vâchaspați Misra explică un pasagiu din *Vișnu Purâna* (VI, 7, 90) scriind că absența *kalpanei* înseamnă a nu mai considera actul și obiectul meditației deosebite unul față de altul. *Samâdhi* liberează mintea de această imaginație iluzorie; prin ea se revelează actul meditativ identic cu obiectul meditației, o coincidență perfectă între obiect, subiect și cunoaștere, tocmai pentru că acest obiect nu se mai prezintă conștiinții în relațiile cari îl definesc fenomenal, ci *«ca și cum ar fi vid de el însuși»*. Expresia aceasta, ca și altele multe ce abundă în psihologia meditației Yoga, își găsește sprijin în anumite curente intuiționiste din filosofia modernă.

Ar fi totuși o greșeală fundamentală să se confunde *samâdhi* — a cărei descriere a vom completa în paginile ce urmează — cu o transă hipnotică. Hipnoza e cunoscută psihologiei Yoga, și ea e atribuită stării mentale ocazional concentrate *(cikshipta)*, așadar unei vacuități sau unui instabil continuu psihic, fără conținut și, mai ales, fără potențe de realizare, nefiind o *ekâgratâ* obținută prin asceză a subconștientului, puritate morală și cunoaștere metafizică (prajnâ) — ci un baraj provizoriu al fluviului conștiinței, baraj extrinsec, arbitrar și automat. Transa hipnotică a fost cunoscută și ilustrată încă din timpurile epice, deoarece găsim în Mahâbhârata (XIII, 40) un precis exemplu de hipnoză [14]. Iar Bhatta Kallata descrie în *Spanda-Kârikâ* deosebirile dintre transa hipnotică, somnambulică și *samâdhi* [15]. *Vikshipta* e numai o paralizare de origină emotivă sau voliționalâ a dinamicei mentale. E indispensabilă această observație pentru a nu confunda *samâdhi* — care se obține cînd *ekâgratâ* se instaurează definitiv în locul *sarvârthatâ* (Y.S. III, 11) — — cu hipnoza, fenomen bine cunoscut indienilor, dar disprețuit și socotit brutal, inutil.

O distincție fundamentală se face între etapele realizării *samâdhi*; cînd starea de transă contemplativă se obține cu ajutorul unui obiect sau idei (fixînd, adică, *citta* într-un anumit punct fizic sau ideal), se numește *samprajnata samâdhi*. Cînd, dimpotrivă, *samâdhi* se obține fără nici o relație (nici exterioară, nici relație de conștiință, nici prin sentimentul «eu simt»), o meditație descătușată de idei, susținută numai de inefabilul *esse*, iluminată prin participarea efectivă, globală, la realitatea transcendentă care nu se «comunică» dinamic ci se revelează static această transă supremă se numește *asamprajnata Damâdhi* (samâdhi non-diferențiată).

După spusa tratatelor, mintea *(cit)* are o singură percepție cînd se află fixată în *Samâdhi* și prin această contemplație (care e participație) durerea existenții încetează *(Vijnâna Bhikshu*, Yogasara p. 9). Cît timp există relații pasagere și iluzorii cu lumea din afară sau cu stările mentale *(vrtti, samskara)* — sufletul nu putea fi perceput. Numai cînd partea cea mai luminoasă, mai subtilă și mai pură din minte, *sattva*, e restaurată în posesiunea indiscutabilă a conștiinții — ea poate «răsfrînge» (ca un cristal) placidul și etern staticul suflet.

Întreaga speculație metafizică indiană (cu excepția Tantrei) aderă la acest principiu al revelației statice. Omul trebuie și e dator a activa pentru a pregăti revelația supremă. Etica, asceza, gnoza, chiar secretul yogei, sunt numai preliminarii. Contemplația ultimă nu mai e un act și nu se poate realiza prin voință. Ea se împlinește prin natura lucrurilor; cînd *cit* e fixată, sufletul se răsfrînge firesc, fără efort. *Samâdhi* înseamnă anihilarea definitivă a conștiinții normale, izolarea fenomenului «conștiință» de subconștient (fapt care produce o *«a doua naștere»*, dedublarea personalității, etc.) detașarea simțurilor de obiecte, dilatarea

[14] Vezi notele la capitolul *Sâmkhya și Yoga în Epică*.
[15] Dasgupta, *Yoga Philosophy* (Calcutta, 1930), p. 352.

lor în proporții înfricoșătoare — adică o aparentă despersonalizare sau abrutizare.

Nu intră în cadrul acestui studiu o discuție a validității metafizice sau religioase a contemplației yoghinice. De altfel, *samâdhi* fiind dincolo de experiență și de schemele rațională, discuția ei ar fi diletantă sau oțioasă. În India chiar, anumite școli (de plidă Tantra, sau curentele *bhakti)* au reacționat împotriva ei. Tantra o socotește abstractă, iluzorie și ineficace, deoarece renunță la potența *(sakti)* omul ca atare. *Bhakti* crede că asceza ei atroce e inutilă, samâdhi putînd fi realizată direct prin grația divină. Părerea aceasta o împărtășește și Yoga, spunînd că cel care e ajutat de Ishwara e scutit de a trece prin toate «planurile» *(bhumi),* ci el poate atinge direct *asamprajnata samâdhi* (Yoga Sutra, III, 45 : *«Samâdhi se realizează făcînd din Ishwara obiectul tuturor acțiunilor».* Dar grația divină sau *bhakti* (devoție mistică) din partea yoghinului, nu sunt daruri generale. De aceea, drumul cel mai sigur pentru omul normal e asceza și tehnica Yoga.

Samprajnata samâdhi e și ea subîmpărțită în mai multe clase (patru, șease sau opt), pentru că practica meditației a fost cu multă pricepere și adîncime realizată în India, iar etapele ei precis analizate. În prima etapă, mintea se identifică cu obiectul în expresia lui globală 1) obiect, 2) noțiune, 3) cuvînt ; (toate acestea alcătuind o reprezentare comprehensibilă printr-un simbol fonic sau grafic ; cf. studiul nostru *Filosofia lingvistică în India* și această identificare se numește *savitarka* (Y.S.I., 42). E necesar de reamintit că această formă a meditației nu are nimic comun cu meditația normală, ocazională, asupra unui obiect, ea fiind generată de o conștiință fixată *(ekâgratâ).* Totuși, *savitarka* e socotită treaptă inferioară, cea dintîi în desăvîrșirea *samâdhi.* Imediat următoare e *nirvitarka* (sau «nedistinctă») și Vyâsa (ad I, 43) o explică astfel : «citta *devine* nirvitarka *după ce memoria își încetează funcțiunea, adică după ce asociațiile verbale sau inferențiale încetează ; cînd obiectul e vid de nume și sens ; cînd mintea îl reflectă nemijlocit, transformîndu-se în forma obiectului și strălucind numai cu acest obiect-în-el-însuși (svarupa)».* În această operație meditativă, mintea e liberă chiar de sentimentul eului, nemaiproducîndu-se actul conștient, *«eu cunosc acest lucru»* sau *«acest lucru e al meu»,* ci mintea *fiind* acel obiect (Vâchaspati Misra, I, 43). Obiectul nu mai e asimilat prin asociații — adică localizat în seria reprezentărilor anterioare, valorificat prin relațiile extrinsece (nume, dimensiuni, uz, noțiune, clasă) și oarecum debilizat prin procesul de abstractizare inerent conștiinții normale — ci apucat direct, în nuditatea lui esențială, ca un dat prim și pozitiv.

Dar și această formă a meditației trebuie depășită pentru a putea pătrunde real în esența lucrurilor. Yoghinul începe, astfel practica meditației *savicâra,* cînd mintea nu se oprește la aspectul grosolan al obiectelor materiale (conglomerate de atomi, particule fizice, etc.), ci contemplează deadreptul acele nuclee energetice infinitesimale pe cari fizica Yoga le numesc *tanmâtrâ.* Iar cînd mintea se identifică cu *tanmâtrâ* disociate de sentimentele pe cari aceste *tanmâtrâ* le produc prin însăși firea lor energetică, adică după ce yoghinul le poate asimilă formal, libere de sentimentul suferinții, plăcerii, violenții, inerției, etc. — se realizează ceea ce se numește *nirvicâra Samâdhi.* Mintea ajunge una cu acele nuclee infinitesimale de energie care constituie adevărata bază a universului fizic. E o plonjă reală în însăși esența lumii fizice ,iar nu în fenomenele calificate și individuale [16].

Savitarka, nirvitarka și savicâra se numesc *«samâdhi cu suport» (bijasamâdhi),* iar *nirvicâra samâdhi* e denumită *nirbija samâdhi* («fără sămînță», fără suport). Această stare e o *«concentrație neconștientă de obiect»,* adică o stare cînd *«nimic nu devine obiectul conștiinții»* (Vyâsa, I, 2). Atunci se manifestă «facultatea cunoașterii absolute» *(rtambharâprajna,* Y.S.I., 48). Există încă două trepte superioare, *ânandânugata,* cînd *cit* meditează asupra fericirii manifestată în eterna luminozitate și autoconștiință din *sattva,* și *âsmitânugata,* cînd intelectul *(buddhi)* e cu dsăvîrșire izolat de lumea exterioară, și reflectează static sufletul [17].

(Continuare în numărul viitor)

[16] Discuția se află în *Vyâsa* I, 44, 45 și *Vâchaspati Misra* ibidem. Vom reveni cînd vom examina psihologia limbajului.

[17] Dasgupta, *op. cit.,* p. 340.

FROM THE CONTENTS :

Saeculum : Al. Rosetti on Camil Petrescu ; A Centenary — *The Lost Letter* (Ştefan Cazimir) ; Literary Confessions : *Eugen Coşeriu ;* Symposium : *The Phenomenon of «the Literary Capital»* (Pierre Rivas, Manfred Gsteiger) ; Fundamental Landmarks : *Romanian Poetry in the XVIIth Century* (Dan Horia Mazilu), *«Bonus pastor» and I. Heliade Rădulescu's Blasphemy* (Dan Mănucă), *V. Voiculescu — Coincidentia oppositorum* (Cornel Ungureanu) ; Poetics : *The Sacred and the Profane* (Adrian Marino) ; *Derrida's Poststructuralist Philosophy* (Ioana Em. Petrescu) ; Parallel Mirrors : *Classical Arabian Poetry and the Lyrics of the Troubadours* (Grete Tartler) ; Contemporary Profile : *George Bălăiţă* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga), *Mario Vargas Llosa* (Coman Lupu) ; *Mihai Şora* on Two Ways of Being Attentive ; *Why Do I Write ? What Do I Believe in ?* (Cezar Baltag, Florin Mugur) ; *Confluences* (Jean-Paul Mestas, Libuša Vajdovà, Volker Klotz, Victor Neumann) ; *Opinions and Attitudes* (Aurelia Rusu, Andrei Pippidi, Pavel Ţugui). In this issue Marin Sorescu comments on rhymed chronicles. Our serial publication of Mirceea Eliade's *Doctorate Thesis* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Saeculum : Al. Rosetti sur Camil Petrescu ; *Une lettre perdue* centenaire (Ştefan Cazimir) ; Confessions littéraires : *Eugen Coşeriu ;* Symposionum : *Le phénomène de la «capitale littéraire»* (Pierre Rivas, Manfred Gsteiger) ; Repères fondamentaux : *La poésie roumaine au XVIIème siècle* (Dan Horia Mazilu), *«Bonus pastor» et la blasphèmie d'I. Heliade Rădulescu* (Dan Mănucă), *V. Voiculescu — Coincidentia oppositorum* (Cornel Ungureanu) ; Poétique : *Le sacré et le profane* (Adrian Marino), *La philosophie poststructuraliste de Derrida* (Ioana Em. Petrescu) ; «Reflets» : *La poésie arabe classique et la lyrique troubadouresque* (Grete Tartler) ; Présences contemporaines : *George Bălăiţă* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga), *Mario Vargas Llosa* (Coman Lupu) ; *Mihai Şora* sur deux façons d'être attentif ; *Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Cezar Baltag, Florin Mugur) ; *Confluences* (Jean-Paul Mestas, Libuša Vajdovà, Volker Klotz, Victor Neumann) ; *Opinions et attitudes* (Aurelia Rusu, Andrei Pippidi, Pavel Ţugui). Dans ce numéro, *Les chroniques rimées*, choix et commentaires par Marin Sorescu. On continue la publication en feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

Saeculum : Al. Rosetti über Camil Petrescu ; Der hundertjährige *Verlorene Brief* (Ştefan Cazimir) ; Literarische Bekenntnisse : *Eugen Coşeriu ;* Symposion : *Das Phänomen der «literarischen Hauptstadt»* (Pierre Rivas, Manfred Gsteiger) ; Wesentliche Anhaltspunkte : *Die rumänische Dichtung im 17. Jahrhundert* (Dan Horia Mazilu), *«Bonus pastor» und die Blasphemie von I. Heliade Rădulescu* (Dan Mănucă), *V. Voiculescu — Coincidentia oppositorum* (Cornel Ungureanu) ; Poetica : *Das Heilige und das Profane* (Adrian Marino), *Die nachstrukturalistische Philosophie von Derrida* (Ioana Em. Petrescu) ; Wiederspiegelungen : *Die klassische arabische Dichtung und die Lyrik der Troubadure* (Grete Tartler) ; Profil eines Zeitgenossen : *George Bălăiţă* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga), *Mario Vargas Llosa* (Coman Lupu) ; *Mihai Şora* über zwei Arten der Obacht ; *Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Cezar Baltag, Florin Mugur) ; *Konfluenz* (Jean-Paul Mestas, Libuša Vajdovà, Volker Klotz, Victor Neumann) ; *Meinungen und Gesinnungen* (Aurelia Rusu, Andrei Pippidi, Pavel Ţugui). Marin Sorescu kommentiert in diesem Heft die gereimten Chroniken. Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Saeculum: Ал. Росетти о Камиле Петреску ; Столетие *Потерянного письма* (Штефан Казимир) ; Литературная исповедь : *Еуджен Кошериу ;* Симпозиум : *«Литературная столица»* (Пьер Рива, Манфред Гштейгер) ; Основные ориентиры; *Румынская поэзия в XVII веке* (Дан Хория Мазилу) ; *«Bonus pastor» и святотатстве Элиаде Рэдулеску* (Дан Мэнукэ) ; *В. Войкулеску — Coincidentia oppositorum* (Корнел Унгуряну) ; Поэтика : *Сакральное и профанное* (Адриан Марино) ; *Постструктуралистская философия Дерриды* (Иоанна Эм. Петреску) ; Параллельные зеркала: *Классическая арабская поэзия и лирика трубадуров* (Грете Тартлер) ; Портрет современника : *Джордже Бэлэицэ* (Зое Думитреску-Бушуленга), *Марио Варгас Льоса* (Коман Лупу) ; *Михай Шора* о двух способах быть внимательным; *Почему пишу? Во что верю?* (Чезар Балтаг, Флорин Мугур) ; *Перекличка культур* (Жан Поль Местас, Либуша Вайдова, Волкер Клотц, Виктор Нойман) ; *Позиция исследователя и точки зрения* (Аурелия Русу-Андрей Пиппиди, Павел Цугуй). В этом номере Марин Сореску комментирует рифмованные летописи. *Докторская диссертация* Мирчи Элиаде (продолжение).

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 33, fascicula IV, pp. 489—648

Lei 30

ATENŢIE!

ÎNCEPÎND CU NR. 1/1985 ACEASTĂ PUBLICAŢIE SE DIFUZEAZĂ NUMAI PRIN REŢEAUA DE LIBRĂRII ŞI PRIN ABONAMENTE

În numărul viitor:

- *Făt Frumos din tei* — o tălmăcire ?
- Moriaki WATANABE despre Mallarmé
- *«Tînărul» Lovinescu* în viziunea lui Alexandru GEORGE
- Tipologii sud-est europene : *parvenitul*
- G. CĂLINESCU — *Pico della Mirandola*
- *O poetică a titlurilor* — Arnold ROTHE

Administraţia revistei
EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei, 125, sector 1, Bucureşti